FRANCESCO CARLO PELLEGRINI

Professore nella R. Accademia Navale

ELEMENTI DI LETTERATURA

PER LE

SCUOLE SECONDARIE

Quinta edizione riveduta

LIVORNO

RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE

LIBRAIO-TIPOGRAFO

1899

FRANCESCO CARLO PELLEGRINI
Professore nella R. Accademia Navale

ELEMENTI DI LETTERATURA

PER LE

SCUOLE SECONDARIE

Quinta edizione riveduta

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO

1899

PREFAZIONE ALLA TERZA EDIZIONE

Nel licenziare alle stampe questa terza edizione dei miei *Elementi,* mi preme innanzitutto di porgere vivi ringraziamenti alla benevolenza dei colleghi, che li hanno scelti come libro di testo nelle loro scuole, o ne hanno raccomandato l'uso. Accennerò, in secondo luogo, come anche questa volta io mi sia ingegnato, per quanto poteva e per quanto il tempo ristretto e le molte occupazioni me lo permettevano, di purgare il mio libro dalle mende e dalle inesattezze dell'edizioni precedenti, curandone anche, con quella maggior diligenza che m'è stata possibile, la correttezza tipografica e l'esattezza delle citazioni. Ripeterò finalmente, per norma specialmente dei giovani, quelle tra le parole che premisi alla prima edizione, in cui dicevo il mio fine e rendevo ragione nel mio metodo; giacchè nulla è mutato del concetto mio, nè rispetto all'uno, nè rispetto all'altro.

«.... disponendo la materia con un metodo, che potrebbe chiamarsi storico, mi proposi di dare ai giovani certe notizie, che generalmente i trattati scolastici non contengono, intorno all'origine e ai progressi d'ogni genere letterario, che potessero insieme dilettarli in qualche modo e giovare alla loro cultura generale; ma soprattutto poi di far sì, che il corso di letteratura non fosse per loro una serie di notizie e di precetti disgregati e sconnessi, di cui s'avessero a caricar

faticosamente la memoria; ma l'esposizione ragionata del modo, del quale s'è esercitata e manifestata via via una delle più importanti facoltà umane. Cosicchè i giovani non tanto avessero da imparare a mente, quanto da meditare e da ragionare senza difficoltà, perchè guidati ed aiutati dal libro in quel meno peggior modo, che a me potesse venir fatto di tenere. Fatto così lo studio della letteratura mi sembrò che potesse giovare ad aprir le menti anche di giovani, che non avessero in animo di coltivar poi gli studi letterari, come giova quello delle matematiche, negli istituti classici, anche a coloro, che non si propongono d'attendere, nell'età matura, allo studio delle scienze esatte.

« .... volli soprattutto arricchire le mie lezioni d'esempi, che mi parvero dover riuscire più dei nudi precetti lettura utile e gradevole ed efficace; nè mi contentai, almeno nella parte, dove ricercavo le leggi dell'arte di scrivere, di citarne uno solo a illustrazione di ciascun precetto, perchè il raffronto di molti e la considerazione di quel che era in essi comune, mi sembrò dover giovare a esercitar la meditazione dei giovani, a farli riflettere e come scoprir qualche cosa da sè, invece di affidare alla memoria, come spesso fanno una regoletta e un esempio, forse neppur curandosi troppo d'intendere nè l'una nè l'altro.

« Anzi, se non fosse stata la necessità di non ingrossar troppo la mole e con quella il prezzo del libro, mi sarebbe piaciuto in questo di abbondare anche più. Non importa che gli esempi siano tutti letti e interpretati in iscuola: illustratine alcuni, si possono fare studiar gli altri ai giovani da sè, coll'aiuto che dànno le illustrazioni degli esempi simili ascoltate dalla bocca del maestro e le note aggiunte in più luoghi. Anche queste mi son sembrate necessarie: già il libro vorrei che potesse servire anche a chi studiasse senza maestro; in secondo luogo poi senza le note non si potrebbe pretendere dagli alunni lo studio, a cui sopra ho accennato; ma soprattutto, le note ho voluto che servano

ai giovani, per far loro intendere in che modo si debba leggere, a volere che la lettura sia proficua. Il tutto, secondo me, si riduce a due capi: 1° non andare oltre colla lettura, quando non si sia bene e compiutamente inteso il già letto; 2° cercare di riflettere un poco sulle parti, che più ci fermarono, o ci piacquero più, per veder di renderci ragione dell'effetto, che hanno prodotto sull'animo nostro. Però ho posto note dichiarative, storiche, o grammaticali, o d'altra natura, nei luoghi, che mi parevano meno agevoli a intendere, e note, che si potrebbe forse chiamare estetiche, dove mi è parso da richiamar l'attenzione dei giovani sulle ragioni di qualche singolare bellezza, o di qualche immagine o espressione notevole.

« .... ho posto cura nella distribuzione dei vari caratteri, anche perchè un certo accrescimento della materia non avesse a spaventare alcuni insegnanti, cui paresse troppo copiosa. Il carattere più grosso abbraccia quel che è strettamente e assolutamente necessario sapere anche a chi voglia studiare la letteratura con lo scopo meschinuccio di superare gli esami: semprechè, tuttavia, non si scompagni lo studio dei precetti dalla illustrazione degli esempi che vi si riferiscono; e mi sono ingegnato pertanto di far sì, che questa parte potesse aversi anche per indipendente dal resto, quantunque, nel fatto, il tutto si colleghi in una compagine unica. Le notizie e i ragionamenti stampati nel carattere più piccolo potranno, da chi creda, lasciarsi alla diligenza dei giovani più inclinati a questo genere di studi, e ardisco sperare che essi abbiano a trovarvi utilità e diletto non minore che nel rimanente ».

Ed ora vada questa terza edizione del mio libro per le Scuole d'Italia. Voglia Iddio, che vi trovi la stessa buona accoglienza di quelle due che l'han preceduta; ma soprattutto che non vi passi senza qualche efficacia di buon frutto sulle menti e sugli animi dei giovinetti studiosi.

Livorno, 7 Febbraio 1896.

F. C. PELLEGRINI.

INDICE

INTRODUZIONE.

PARTE PRIMA.

Delle norme dell'arte di scrivere.

PARTE SECONDA.

Dei vari generi e forme del compor letterario.

INTRODUZIONE

Sommario. — § 1. Ragione ed indole della letteratura. — § 2. Arte ed arti. — §. 3. Fine dell'arte di scrivere. Efficacia. — § 4. Chiarezza. — § 5. Divisione di quest'opera.

§ 1. La mirabile facoltà che ha l'uomo di esprimere i suoi sentimenti e i suoi pensieri mediante la parola, che è il suono della voce articolato e ordinato ragionevolmente, servì in ogni tempo principalmente a due fini: primo, quello di sopperire coll'aiuto altrui alle necessità pratiche della vita, e mantenere quelle relazioni fra uomo e uomo, in cui consiste il viver sociale; secondo, quello di soddisfare un bisogno, che tutti naturalmente sentiamo, specialmente se commossi, o esaltati dall'aspetto di cose belle e grandi, di comunicare altrui quel che proviamo nell'animo. A conseguir la qual cosa nulla forse può più conferire, che cercare di rappresentar bene altrui le cose, da cui i nostri sentimenti sono stati suscitati. Tanto più, che si appaga per tal modo un altro desiderio potente dell'animo umano, che è quello di scoprire e saper cose nuove; poiché gli uomini son come naturalmente innamorati del vero, e tanto più si sentono contenti, quanto maggior parte è dato loro scoprirne, o per propria indagine, o per notizia che ne ricevano da altri.

Indi nacque dall'uso della parola un certo diletto, o compiacimento, che si gustò sempre maggiore, a mano a mano che le menti maggiormente si aprirono e che il viver civile progredì, e si cercò di adoperare ogni arte, sia per significare sentimenti e pensieri e dare ad intendere le cose, che li facevano nascere, nel modo più pieno e più acconcio che si

potesse; sia per conservare nella memoria quel che una volta fosse stato manifestato, affinchè il frutto o il diletto non ne fosse perduto nemmeno per le generazioni avvenire. E perchè forse naturalmente da principio, o per la commozione destata dall'aspetto delle cose belle, o per la gioia del manifestarne ad altri l'effetto, venne quasi spontaneo il canto sulle labbra degli uomini; giovò prima anche la cadenza musicale a richiamare più agevolmente il ricordo delle parole e dei concetti, che accompagnava. Più tardi poi, cresciute a dismisura e in parte mutate le cose da ricordare, un aiuto più efficace si trovò nelle *lettere,* ossia nei segni visibili, che rappresentassero i suoni, come i suoni stessi erano segno sensibile dei concetti; e questi però conservassero in modo, da porli sotto gli occhi anche ai più tardi discendenti. Or tutto quello, che in questo modo e col fine sopraddetto si conservò alla memoria dei posteri, prese appunto dalle lettere il nome di *letteratura;* la quale pertanto può definirsi *il complesso di tutte quelle opere, in cui s' intenda a ritrarre con arte, per mezzo della parola, il vero ed il bello naturale, o ideale.*

§ 2. *Arte* è, in sostanza, lo studio che si pone a far bene checchessia; poi, per facile estensione di significato, ogni ramo dell'umana operosità, in cui quello studio si ponga; chiamandosi tuttavia *arti manuali* o *meccaniche* quelle che hanno per fine d'eseguire materialmente quanto giovi a sopperire alle necessità pratiche della vita; *arti belle* quelle che si propongono di appagare o di perfezionare lo spirito umano con la rappresentazione e riproduzione del bello sensibile o intelligibile; sia che v'adoperino i pennelli, gli scalpelli, i compassi, come la pittura, la scultura, l'architettura; o la voce armoniosamente modulata, come la musica; o la parola pronunziata o scritta, come la letteratura.

§ 3. Nella quale pertanto lo studio di ritrarre il vero ed il bello nel miglior modo possibile non potrà mancar mai. Sarà come un sentimento inconsapevole nei tempi primitivi, simile a quello che mette espressioni vivissime ed efficacissime sulla bocca del popolo e della gente men colta *(arte spontanea);* sarà in altri tempi un'applicazione ragionata di regole suggerite dall'esperienza, dalla riflessione, dal criterio della convenienza e dell'opportunità *(arte riflessa),* e potrà

giovarsi dell'acuta osservazione delle cose naturali e dello studio dei prodotti più belli dell'arte spontanea; ma in ogni modo vi sarà, e dovrà prefiggersi come fine ultimo di far sentire altrui tutto quello che sente l'artista, di trasfondere in chi legga od ascolti, i sentimenti, che agitano l'animo di chi parla o scrive e lo muovono a ciò fare.

Quando le parole di lui saranno da tanto, si diranno *efficaci*. Somma dote adunque delle opere letterarie, ultimo fine dell'*arte di scrivere* (come comunemente si chiama) sarà l'*efficacia,* che è quanto dire *la potenza di far sentire altrui per mezzo delle nostre parole quanto sentiamo noi stessi.*

§ 4. Vero è che questa dote non si potrà mai conseguire, se non si cercherà prima che l'espressione dei pensieri o dei sentimenti sia *chiara,* cioè *pianamente e facilmente intelligibile;* perchè nessuno potrà mai sperare di produrre colle parole effetto potente su chi l'ascolta, se non cura di farsi prima di tutto bene intendere: e però primo e necessarissimo mezzo a conseguire quel fine sarà la *chiarezza,* a cui dovrà rivolgersi il primo studio e la prima cura di ciascuno.

§ 5. Noi pertanto, ricercando, in una prima parte di questo lavoro, le norme dell'arte di scrivere, tratteremo primieramente di quel che possa giovare a conseguir la chiarezza, per passar poi alle altre cose, che possano pur direttamente aiutare ed accrescere l'efficacia dello scrivere o del dire; quali sono l'uso del parlar figurato, la sublimità, o l'eleganza dei concetti e della forma, infine la singolarità vigorosa di che altri possa improntare le opere sue; poi, in un'altra parte, verremo particolarmente esaminando quali fossero i frutti di quest'arte; o meglio, quali e quanti i varî aspetti, sotto i quali la letteratura si manifestò, secondo che portavano nei vari tempi i bisogni intellettuali o morali degli uomini ed il progresso dell'umana civiltà.

PARTE PRIMA.

Delle norme dell'arte di scrivere

CAPITOLO I.

Di quel che giova a conseguir la chiarezza.

SOMMARIO. — § 1. Parti dell'arte di scrivere. — § 2. Dell'invenzione. — § 3. Della disposizione: norme generali. *a)* Esempi di narrazione. *b)* Descrizione: sue specie e suo fine. 1° Esempi di topografia. 2° Esempi di prosopografia. 3° Esempi di teriografia. 4° Esempi di pragmatografia. 5° Esempi d'etopeia. 6° Esempi danteschi di descrizioni di vario genere. *c)* Esposizione e suoi metodi. 1° Esempi del metodo analitico. 2° Esempio del metodo sintetico. — § 4. Della purità dell'elocuzione. *a)* Barbarismi. *b)* Neologismi. *c)* Arcaismi e solecismi. — § 5. Della proprietà dell'elocuzione. — § 6. Criteri della purità e della proprietà del linguaggio. — § 7. Della collocazione delle parole, in ordine alla chiarezza. — § 8. Conclusione.

§ 1. Ogni studio intorno all'arte del dire o dello scrivere, sia che abbia per iscopo di conseguir la chiarezza, sia che si proponga il fine supremo dell'efficacia, dovrà sempre aggirarsi intorno a tre punti principalissimi; cioè ai concetti da significare, che è quel che nei libri di retorica si dice *invenzione;* al modo di ordinarli e di svolgerli, che è quel che si chiama *disposizione;* al modo di significarli ed esprimerli colle parole, che è quel che si dice *elocuzione.*

§ 2. Quanto alla prima (riserbando al luogo loro le particolarità, che si riferiscono ai diversi generi letterari, e stabilendo per ora un principio generalissimo, fondamento della bontà d'ogni scrittura, dalle modeste composizioncelle di scuola alle opere letterarie più considerevoli) osserveremo

che è necessario, perchè altri possa bene intendere i nostri concetti, che noi gli abbiamo ben determinati e distinti nella mente. Non si cominci adunque a scrivere nè a parlare, se non vediamo prima ben chiaro e lucido e definito quello che vogliamo manifestare altrui. E questo ci verrà sempre fatto, se si tratti di sentimenti, quando siano da noi veramente e profondamente sentiti; se di fatti o di pensieri, quando siano stati con ogni cura esaminati, o meditati e studiati. Sincerità, studio e meditazione, che non gioveranno soltanto a ben ritrarre le cose quali realmente sono; ma aiuteranno anche la fantasia nelle sue immaginazioni, che debbono sempre avere nel vero e fondamento e radice e a quello il più possibile conformarsi, per conseguire il pregio della *verisimiglianza,* che le rende grate e accettevoli. Procureranno inoltre quella sicurezza d'idee, e quell'esatto concetto dell'estensione dell'argomento, che non permettano di cadere in contraddizioni, che lascino incerto il lettore di quel che debba sentire;[1] nè di abbandonarsi a divagazioni, che lo stanchino e ne distolgano l'attenzione dal vero soggetto dell'opera, offuscandolo, per così dire, e non lasciandolo scorgere qual'è veramente per inopportune addizioni; nè di trascurarne qualche parte o aspetto rilevante, dandone un'idea monca, imperfetta, manchevole, e però nè efficace, nè chiara. Sicchè la poca sincerità o la leggerezza dei sentimenti, la poca meditazione o il poco studio dei fatti e dei pensieri saran le cause prime della povertà ed infelicità dell'invenzione, e noceranno così alla chiarezza come all'efficacia di quel che si potrà dire o scrivere.

Cerchino pertanto i giovani, che s'accingono a scrivere, di seguir queste norme:

1°. Non s'impanchino mai a ragionare di cose che non

[1] Che idea dovrà farsi, per es., chi legga la *Storia Fiorentina* del Varchi, intorno a Paccione castellano per i Medici della rocca di Pisa, trovando prima che egli s'accordò coi Fiorentini *lealmente,* e pochi filari più sotto, che così egli come il castellano di Livorno *pensarono,* in questo fatto, *più all'utile loro che alla fede?* (Lib. IV, Vol. I, p. 235 ediz. Arbib). E il Bonghi rileva benissimo nella VI delle sue lettere critiche (*Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia*[4] - p. 52 sgg.) le contraddizioni e le strampalerie in cui dà il Foscolo, per la poca sicurezza del suo concetto e per voler sollevarsi troppo più su che l'argomento non richiedesse, nel *discorso sull'origine e sull'ufficio della letteratura;* come nella lettera IX (ivi, p. 95-96) rileva un simile garbuglio nell'esordio dell'orazione che il Foscolo pronunziò pei comizi di Lione.

sappiano, e non prendano a trattare argomenti superiori alle loro forze intellettuali e alle loro cognizioni, intorno ai quali non potrebbero dir nulla nè di nuovo, nè di vero; ma soltanto ripeter vecchie frasi ascoltate o lette qualche volta, e forse non bene intese, o almanaccare col cervello cose senza fondamento, confondendosi e imbrogliandosi senza pro.

2°. Scrivano quel che sentono, e non faccian forza alla mente o al cuor loro, per dir cose grandiose, o straordinarie, o peregrine, che sarebbe il modo di dar nel falso e dire stranezze sgarbate, o gonfie, che lascerebbero freddo e disgustato il lettore; mentre all'opposto, come ben disse il Leopardi, [1] « tutto quello che veramente è pensato e sentito dallo scrittore stesso, e detto con modo naturale e acconcio, genera attenzione e fa effetto ». Attingano quel che vogliono scrivere dalla esperienza (e sia pur poca) che possano aver delle cose, e aprano schiettamente l'animo loro. La schiettezza e la sincerità son già di per sè due buoni fondamenti a parlare e scriver bene; e mentre sono in sè le doti più semplici e più facili e spontanee, riescono tuttavia difficilissime e quasi impossibili a conseguire a chi abbia preso una volta il mal vezzo di non parlare o scrivere secondo quel che sentiva, e che non potrà vincere la tentazione di scrivere artifizioso e vuoto di vera sostanza.

3°. Si facciano con lo studio e con la meditazione una giusta idea dell'estensione dell'argomento che trattano, e dei vari aspetti, sotto i quali può esser considerato; e s'ingegnino di darne, per quanto è da loro, un concetto compiuto, non trascurando cosa che possa giovare a chiarire il loro sentimento; ma soprattutto non divaghino, nè abbiano smania di dir molto, nè si lascino lusingare dal desiderio di esprimere qualche concetto, per bello o buono che sembri loro,

[1] *Detti memorabili di Fil. Ottonieri,* VI. Ediz. di Livorno, 1870, pag. 247. E poco prima di queste parole, egli aveva scritte queste altre al congiunto ed amico Giuseppe Melchiorri, che gli chiedeva dei versi: " Io non ho scritto in mia vita, se non pochissime e brevi poesie. Nello scriverle non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale, in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento, e tornandomi (che ordinariamente non succede se non di là a qualche mese), mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile di terminare una poesia, benchè brevissima, in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sè, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello ". *Epistolario.*[5] Lett. 278, del 5 di marzo 1824.

che non appartenga strettamente a quello di cui ragionano. Anche le più belle sentenze sono dannose, se fuori di luogo. Spesso avviene che i giovani, per una smania irragionevole di far più lungo un componimento, sul tema del quale non sanno trovar da dire quanto vorrebbero, vi premettono certi preamboli generici o vi accodano certe chiuse declamatorie o sentenziose, che potrebbero appiccarsi a qualsifosse altro scritto. Brutto vezzo, che rivela idea poco chiara dell'argomento che si tratta, e povertà d'invenzione.

4°. Leggano assai e bene buoni libri, non per copiarli, ma per arricchir la mente di cognizioni, che saranno utili sempre. Ma su questo avremo occasione di ritornare più innanzi. (v. cap. V.)

§ 3. Chi si sia fatta così un'idea chiara e sicura di quello che vuole esprimere, vedrà anche più facilmente in che ordine debba disporre i concetti suoi; anzi in certi casi la materia gli verrà assai facilmente, e quasi naturalmente e di per sè, disposta e ordinata nel modo migliore; perchè il concetto chiaro del tutto e delle singole parti farà ben comprendere l'importanza di ciascheduna e scorgere quale sia opportuno mettere innanzi, perchè agevoli l'intelligenza delle successive, e quale sia il luogo, in cui ciascuna possa riuscire maggiormente efficace. Pure spesso la buona disposizione richiede uno studio particolare.[1] Quando le cose da esporre siano assai complicate, o le idee e i fatti da significare molti, e, come avviene, gli uni agli altri collegati, o in qualche modo dipendenti, si vorrà guardare di non affastellarli alla peggio, distribuendoli a caso, e come vengono vengono; ma sarà bene farsi un concetto chiaro del nesso naturale e logico, che lega le varie parti del tutto, e secondo quello disporle.

Così, nel racconto dei fatti che si succedono nel tempo, ossia *narrazione,* si dovrà tener conto insieme dell'ordine cronologico dei singoli avvenimenti, non che degli episodii o parti loro, e delle relazioni di causa e d'effetto o conseguenza, che fra loro possano intercedere, e del grado d'importanza, che può far differire tra loro azioni simultanee, e

---

[1] Tanto che Biagio Pascal non dubitò di scrivere: " La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première ". *Pensées sur l'éloquence et le style,* XIV.

tutte parimenti cause di certi effetti, o tutte conseguenze di una causa medesima; sicchè a chi legge possano apparir chiare, come le ha in mente l'autore, e la successione degli avvenimenti, e la loro importanza, e le relazioni che li uniscono.[1] Nella pittura, o rappresentazione di qualche cosa materiale o morale che sia, cioè a dire nella *descrizione,* si dovrà dar contezza della cosa nei suoi vari aspetti e nelle sue varie parti, secondochè è naturale che queste o quelli si presentino ai sensi o all'intelletto: immaginare pertanto di trovarci innanzi a quel che descriviamo, e dir prima di quelle sue parti, che più e prima potessero far effetto sui sensi o sull'animo nostro, per venir poi alle particolarità più minute, che soltanto un'osservazione più attenta ci può fare scorgere. Finalmente nell'*esposizione,* o manifestazione delle idee e dei ragionamenti, rifarci dalle cose più note o di più facile intelligenza, per procedere quindi via via, e, per così dire, col lume di quelle, alle altre che ne dipendono, o che sono più nuove e recondite; cosicchè la mente di chi legge possa giungere gradatamente e senza difficoltà a scorger tutto intero il concetto, e sia come guidata e condotta per mano dall'autore a rifare il lavorio mentale, che ha fatto a lui stesso acquistar chiaro concetto di quello che espone. Solo all'esposizione dei sentimenti non si può prescrivere o suggerire un ordine piuttosto che un altro: l'impeto, la foga della passione spesso non tollerano governo di ragionamento; nè v'è però da disporli in modo più chiaro o efficace, che esprimendoli via via come il cuore li porge.

a) Bella lucidità di ordine favorita dal chiaro e sicuro concetto degli avvenimenti raccontati si può rilevare nella seguente narrazione del Machiavelli (*Istor. fior.* Lib. II, § 16, 17):

" Erano in Firenze due famiglie, i Cerchi e i Donati, per ricchezze, nobiltà ed uomini potentissime. Intra loro, per essere in Firenze e nel contado vicine, era stato qualche disparere, non però sì grave,

[1] Onde bene scriveva il Varchi: " Chi i principj non sa e le cagioni delle cose, non può a patto veruno sapere esse cose, e... l'oscurità è grandissimo vizio della storia, e l'oscurità nasce, non tanto dalle parole rimote o dal favellare del volgo, o dallo scrivere dei dotti, e da certi modi di dire storti e stravaganti, ora troppo brevi e serrati e ora troppo lunghi e confusi, quanto dal non sapere i tempi distinguere e narrare le cose ciascuna nel luogo suo ". *Stor. fior.* I, p. 50, ed. cit.

che si fusse venuto all'armi; e forse non avrebbero fatti grandi effetti, se i maligni umori non fussero da nuove cagioni stati accresciuti. Era intra le prime famiglie di Pistoia quella de' Cancellieri. Occorse che giocando Lore di messer Guglielmo e Geri di messer Bertacca, tutti di quella famiglia, e venendo a parole, fu Geri da Lore leggermente ferito. Il caso dispiacque a messer Guglielmo; e pensando con la umanità di tôrre via lo scandalo, lo accrebbe; perchè comandò al figliuolo che andasse a casa il [1] padre del ferito, e gli domandasse perdono. Ubbidì Lore al padre; nondimeno questo umano atto non addolcì in alcuna parte l'acerbo animo di messer Bertacca; e fatto prendere Lore per maggior dispregio dai suoi servitori, sopra una mangiatoia gli fece tagliar la mano, dicendogli: torna a tuo padre, e digli che le ferite con il ferro, e non con le parole si medicano. La crudeltà di questo fatto dispiacque tanto a messer Guglielmo, che fece pigliare le armi ai suoi per vendicarlo, e messer Bertacca ancora si armò per difendersi; e non solamente quella famiglia, ma tutta la città di Pistoia si divise. E perchè i Cancellieri erano discesi da messer Cancelliere, che aveva avute due mogli, delle quali l'una si chiamò Bianca; si nominò ancora l'una delle parti, per quelli che da lei erano discesi, *Bianca;* e l'altra, per tôrre nome contrario a quella, fu nominata *Nera.* Seguirono intra costoro in più tempo di molte zuffe con assai morte [2] di uomini e rovina di case; e non potendo intra loro unirsi, stracchi nel male, e desiderosi o di porre fine alle discordie loro, o con la divisione d'altri accrescerle, ne vennero a Firenze; ed i Neri, per [3] avere familiarità coi Donati, furono da messer Corso capo di quella famiglia favoriti; d'onde nacque che i Bianchi, per avere appoggio potente, che contro ai Donati gli sostenesse, ricorsero a messer Veri de' Cerchi, uomo per ciascuna qualità non punto a messer Corso inferiore.

Questo umore da Pistoia venuto l'antico odio intra i Cerchi e i Donati accrebbe; ed era già tanto manifesto, che i Priori [4] e gli altri buoni cittadini dubitavano ad ogni ora che non si venisse fra loro alle armi, e che da quelli dipoi tutta la città si dividesse. E perciò ricorsero al Pontefice,[5] pregando che a questi umori mossi quel rimedio, che per loro non vi potevano porre, con la sua autorità vi ponesse. Mandò il papa per messer Veri, e lo gravò [6] a far pace con i Donati; di che messer Veri mostrò maravigliarsi, dicendo che non aveva alcuna inimicizia con quelli; e perchè la pace presuppone la guerra, non sapeva, non essendo intra loro guerra, perchè fusse la pace necessaria. Tornato adunque messer Veri da Roma senza altra conclu-

[1] Cioè *a casa del.* Questo modo, che era frequentissimo e regolare nei primi secoli delle lettere nostre, non si usa ora più. Si sopprime la preposizione soltanto davanti ai cognomi; ma tacendo l'articolo, che gli antichi fiorentini vi premettevano. Potremo dire: *venire di, o da casa Strozzi, entrare in casa Ridolfi;* essi avrebber detto: *di o da casa gli Strozzi, in casa i Ridolfi.*

[2] Con grande uccisione, con molta strage.

[3] Il *per* qui è causale: e perchè avevano etc. Invece due filari più sotto è finale. Il secondo uso è ora più comune.

[4] Magistrato supremo della Repubblica di Firenze.

[5] Bonifazio VIII.

[6] Cioè *lo richiese istantemente.* Ora disusato.

sione, crebbero in modo gli umori, che ogni piccolo accidente, siccome avvenne, gli poteva far traboccare. Era del mese di maggio, nel qual tempo e ne' giorni festivi pubblicamente per Firenze si festeggia. Alcuni giovani pertanto dei Donati insieme con i loro amici a cavallo a veder ballar donne presso a Santa Trinita si fermarono; dove sopraggiunsero alcuni de' Cerchi, ancora loro da molti nobili accompagnati; e non conoscendo i Donati che erano davanti, desiderosi ancora loro di vedere, spinsero i cavalli intra loro, e gli urtarono; donde i Donati tenendosi offesi strinsero le armi; a' quali i Cerchi gagliardamente risposero; e dopo molte ferite date da ciascuno e ricevute, si spartirono. Questo disordine fu di molto male principio, perchè tutta la città si divise, così quelli di popolo come quelli de' grandi, e le parti presero il nome dai Bianchi e Neri „.[1]

E certo non meno, in quest'altra celebre narrazione dantesca (*Inf.* XXXIII, 1-78) avvivata dai colori della più splendida poesia, e soprattutto dal calore di potentissimo affetto:

La bocca sollevò dal fiero pasto
  Quel peccator,[2] forbendola a' capelli
  Del capo[3] ch'egli avea di retro guasto.
Poi cominciò: Tu vuoi ch'io rinnovelli
  Disperato dolor che 'l cor mi preme,
  Già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dên seme,
  Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,[4]
  Parlare e lacrimar vedrai insieme.
I' non so chi tu sie, nè per che modo
  Venuto se' quaggiù; ma fiorentino
  Mi sembri veramente, quand'io t'odo.[5]

---

[1] Vedi come dispose il suo racconto l'autore. Premise la notizia della vera causa remota della divisione di Firenze, di quella ruggine fra Cerchi e Donati, che preparava gli animi piuttosto a discordia, che a concordia. Venne poi a dire dell'occasione, che fece divampar quell'incendio; e rifacendosi dal principio, espose, secondo l'ordine delle cause e dei tempi, come si dividesse Pistoia; poi come le parti pistoiesi cercassero sostegno in Firenze e appunto nelle famiglie che vecchio rancore divideva. Indi il ridestarsi degli odii mal dissimulato e nascosto, finchè non avviene il fatto di S. Trinita, che li fa apertamente scoppiare, onde viene, per le aderenze delle due potenti famiglie, la divisione della città. Si potrebbe desiderare maggior limpidezza?

[2] Dante, passando con Virgilio il profondo dell'Inferno, cioè il fiume Cocito stagnante e gelato dal vento delle ali di Lucifero, dove sono puniti i traditori, aveva visto " duo ghiacciati in una buca „, l'un dei quali rodeva rabbiosamente la testa dell'altro, " là 've 'l cervel s'aggiunge colla nuca „. Ond'egli aveva chiesto al furioso dannato la cagione di quell'odio, che si manifestava così bestialmente, promettendogli di ridirla poi su nel mondo.

[3] Nota quest'atto pieno di rabbioso dispregio, che dice la ferocia dell'odio di Ugolino meglio che mille parole.

[4] V. sopra, la nota (2): e osserva com'è profondamente e terribilmente significato quest'odio, per isfogo del quale il dannato si conduce a narrar quella cosa, di cui gli dà disperato dolore anche il solo pensiero.

[5] Cioè all'accento. Anche Farinata degli Uberti dice a Dante: " *La tua loquela* ti fa manifesto Di quella nobil patria natio etc. „ (*Inf.* X, 25-26).

Tu dèi saper ch'io fui Conte Ugolino,[1]
  E questi l'arcivescovo Ruggeri:
  Or ti dirò perchè 'i son tal vicino.[2]
Che per l'effetto de' suo' ma' pensieri,[3]
  Fidandomi di lui, io fossi preso
  E poscia morto, dir non è mestieri.
Però,[4] quel che non puoi aver inteso
  Cioè come la morte mia fu cruda,
  Udirai; e saprai s'e' m'ha offeso.
Breve pertugio dentro dalla muda,[5]
  La qual per me ha il titol della fame,
  E in che conviene ancor ch'altri si chiuda,
M'avea mostrato per lo suo forame
  Più lune già, quand'io feci 'l mal sonno,[6]
  Che del futuro mi squarciò il velame.
Questi pareva a me maestro e donno,[7]
  Cacciando il lupo e i lupicini al monte,
  Per che i Pisan veder Lucca non ponno,
Con cagne magre, studiose e conte;
  Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
  S'avea messi dinanzi dalla fronte.[8]
In picciol corso mi pareano stanchi
  Lo padre e i figli, e con l'acute scane
  Mi parea lor veder fender li fianchi.[9]

---

[1] Ugolino conte della Gherardesca capo dei Guelfi pisani, potestà e quasi signore di Pisa, dopo la rotta della Meloria (1284); ma spodestato e imprigionato e fatto morir di fame in prigione, con due figliuoli e due nipoti, nel 1288, dai Ghibellini di quella città guidati dall'arcivescovo Ruggiero degli Ubaldini, che aveva prima mostrato amicizia al Conte e aiutatolo contro il suo nepote Nino Visconti giudice di Gallura, che aveva con lui quasi diviso la signoria.

[2] Vicino così feroce; *'i* a lui.

[3] Dei suoi mali pensieri, delle sue astuzie malvagie.

[4] Pertanto. Poichè quel che ho accennato tu lo sai certamente, ti dirò solo quel che di certo non sai, cioè etc.

[5] Qui mi sembran da citar le parole di Francesco da Buti, che verso la fine del secolo XIV commentò pubblicamente in Pisa la Divina Commedia: " *muda* è luogo chiuso, dove si tengono li uccelli a mudare: muda chiama l'autore quella torre, o forse perchè così era chiamata perchè vi si tenessero l'aquile del Comune a mudare; o per transunzione (traslato - v. cap. seg.), chè vi fu rinchiuso il Conte e li figliuoli, come li uccelli nella muda ". Nota con che efficace brevità dice insieme e il tempo che aveva passato nella torre (*più lune*, cioè più mesi) e il modo come l'aveva potuto calcolare, e l'oscurità orrenda della prigione, cui non giungeva luce, se non da un piccolo spiraglio (*breve pertugio*).

[6] Malaugurato sogno. Metonimia (vedi cap. seg.).

[7] Sognava che l'arcivescovo gli fosse come guida, che non lo lasciava fare se non a suo modo, nel cacciare il lupo e i lupicini al Monte di S. Giuliano. Nota com'è ben ritratta quell'indeterminatezza confusa che è nei sogni. In quella caccia, in cui forse si allude alla persecuzione fatta di concordia dal Conte e dall'arcivescovo contro Nino Visconti, il lupo e i lupicini sono presi e sbranati dalle cagne di quelle tre famiglie pisane prime di parte ghibellina e del Conte nimicissime; ed ecco che nell'animo del Conte entra un sentimento d'angoscia: egli non par più a se stesso il cacciatore; ma ravvisa sè e i figliuoli nelle fiere sciagurate. La fantasia del poeta non poteva immaginare cosa più naturale e conforme a quel che i ricordi del Conte, traditore e tradito e che presentiva la fine che l'odio degli avversari gli preparava, potevano presentargli alla mente.

[8] Quasi voglia dire che quelli erano i nemici manifesti, dietro i quali s'appiattava egli finto amico.

[9] Nota il suono di questo verso, dove

Quando fui desto innanzi la dimane,[1]
  Pianger senti' fra il sonno i miei figliuoli,
  Ch'eran con meco, e dimandar del pane.
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,[2]
  Pensando ciò che al mio cor s'annunziava:
  E se non piangi, di che pianger suoli?
Già eran desti, e l'ora s'appressava
  Che il cibo ne soleva essere addotto,
  E per suo sogno ciascun dubitava:
Ed io sentii chiavar[3] l'uscio di sotto
  All'orribile torre; ond'io guardai
  Nel viso a' miei figliuoi senza far motto.
Io non piangeva; sì dentro impietrai:
  Piangevan elli; ed Anselmuccio mio
  Disse: — Tu guardi sì, padre: che hai? —
Però non lagrimai, nè rispos'io
  Tutto quel giorno, nè la notte appresso,
  Infin che l'altro Sol[4] nel mondo uscìo.
Come un poco di raggio si fu messo[5]
  Nel doloroso carcere, ed io scorsi
  Per quattro visi il mio aspetto stesso;[6]
Ambo le man per lo dolor mi morsi.
  Ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
  Di manicar, di subito levorsi,[7]
E disser: — Padre, assai ci fia men doglia
  Se tu mangi di noi; tu ne vestisti
  Queste misere carni, e tu le spoglia. —

---

tutte quelle *r* ti fan quasi sentire il fremer dei cani avidi e rabbiosi.

[1] Il mal sogno lo desta prima che sia giorno; ed i figliuoli carcerati col padre, e che dormono ancora, sognano anch'essi, e nel sogno chiedon pane piangendo. Paura e sogni e presentimenti tanto più naturali, in quanto che sappiamo da un cronista contemporaneo, che quella morte era stata al Conte già dai Pisani minacciata e promessa.

[2] Affettuosissima uscita, proprio qui dove il Conte ha nominato i figliuoli, e detta la paura, che gli dava il sogno, che la promessa dei suoi nemici avesse a esser mantenuta, e ch'egli avesse a vedere quello strazio dei figli.

[3] Inchiodare. Chiavo, chiavello, vuol dir chiodo; e quattro chiodi con una croce erano l'arme dei Machiavelli (Mali chiavelli).

[4] Giorno. Metonimia (v. cap. seg.).

[5] Appena fu giorno; o meglio appena cominciò a penetrar nella *muda* pel *breve pertugio* un po' della luce del giorno.

[6] Ottimamente, secondo me, il Targioni: " Bada: non che dallo stato de' figli deducesse il proprio, che sarebbe pensiero d'egoista, se non d'uomo fuori di senno, che a sentire il male in sè avesse d'uopo di vederlo in altri; ma al contrario intendi: Poi ch'io scorsi nel volto dei figli miei le pene mie stesse ".

[7] Si levarono. Il popolo di Toscana dice anche ora *levorono* (e sincopato e assimilato *levonno*); onde la forma poetica coll'apocope: levôrsi. Assai variamente è stata giudicata questa terzina con la segnente, dal Cesari in qua. Non è mio assunto di entrar qui in cosiffatte questioni, bastandomi soltanto d'aiutare l'intelligenza dei giovani con queste noterelle. A me par che ne sentenziasse saviamente il Tommaseo nella seconda nota aggiunta al commento del Canto XXXIII dell'*Inferno;* e conforto i giovani a leggere e quella e l'altra bellissime ch'egli appose al Canto XXXII. E potranno legger con frutto anche il III dei *Nuovi saggi critici* del De Sanctis, che parlò di questo luogo dantesco con anima di poeta.

Queta'mi allor per non farli più tristi:
  Quel dì e l'altro stemmo tutti muti:[1]
  Ahi dura terra, perchè non t'apristi?
Posciachè fummo al quarto dì venuti,
  Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
  Dicendo: — Padre mio, chè non m'aiuti? —
Quivi morì: e come tu mi vedi,
  Vid'io cascar li tre ad uno ad uno
  Tra il quinto dì e il sesto: ond'io mi diedi
Già cieco a brancolar sopra ciascuno,
  E due dì li chiamai poi che fur morti:
  Poscia, più che il dolor, potè il digiuno.[2] —
Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti
  Riprese il teschio misero co'denti,
  Che furo all'osso, come d'un can, forti.[3]

Ma non è facile, neppure nella prosa, salvochè per avventura nelle storie, trovar narrazioni pure e semplici, a cui non s'accom-

[1] Verso terribile, che mi sembra toccare il sublime (v. sotto; cap. III). Nessuna parola potrebbe esprimere la piena dei sentimenti disperati, che fa provare quel silenzio di morte.

[2] Otto giorni di dolore e di strazio continuo e sempre più fiero non mi avevano ucciso; mi uccise la fame.

[3] Stupenda chiusa della terribile e pietosa narrazione questa pittura feroce, che risponde a quella posta in principio, e conferma e ravviva la tremenda immagine del bestial modo, in cui il Conte Ugolino mostrava il suo odio.

Naturalmente questa è poesia, che proponiamo più all'ammirazione che all'imitazione dei giovani. Pure si noti anche qui la disposizione bellissima, perchè semplice e naturale. Abbiamo come due narrazioni: l'una del poeta che dice quel che vide e udì: l'altra del Conte, che narra le sofferenze, che precederono la sua morte. La prima son pochi e rapidi cenni, quasi piuttosto descrittivi che narrativi, che formano come il cupo fondo del quadro pauroso, e preparano il lettore collo spettacolo di tanta ferocia a udir cose tremende. E una dichiarazione d'odio fierissimo comincia (natural trapasso) la narrazione del Conte Ugolino. Dà egli quindi rapidissimamente notizia di sè e del suo nemico, e accenna in termini generali il fatto onde nacque il suo odio. Indi pur di volo, in tre versi, accenna i primi tempi della sua prigionia, i quali non avevano avuto nulla di singolare: buio e solitudine, e il pauroso presentimento, che si manifesta tremendo nel sogno, che con arte potente il poeta fa simultaneo nei cinque prigioni, ma per modo che il sogno dei figliuoli sia terribile conferma al tristo presentimento del padre, e spieghi la disperazione, che prende poi questo nell'udir i colpi che inchiodano la porta di sotto della torre. Di lì in giù è un incalzarsi di quadri, dei quali non istò a rilevar la bellezza: chi non la sente da sè chiuda il libro, e rinunzi a saper mai scrivere, perchè non glielo potrà insegnar mai nessun precetto, e sia di chi vuole. Notisi solo come il padre sciagurato fa quella storia giorno per giorno, sebbene con quattro o cinque guizzi, per così dire, di vita pietosissima, in mezzo a quella scena uniforme di morte anticipata e presentita. Prima quel suo sguardo disperato, e le parole di terrore, che strappa a un dei nepoti; poi l'orror della notte, e il nuovo giorno, che rivela più orribilmente tanta miseria; onde l'atto disperatamente rabbioso del Conte, e il prorompere del dolor dei figliuoli in quella profferta, che non sai se è conforto di forsennati, o parola di cui non s'avverte il valore, pur di frenare quella disperazione, o tenera richiesta di quel che suonano le parole; ma che a ogni modo ti fa piangere; poi di nuovo il pauroso silenzio, fino a quel quadro pietosissimo della morte di Gaddo, dopo il quale la pietà va ancora crescendo sempre, finchè non ci mette innanzi agli occhi quel padre ormai cieco, che va brancolando e chiamando invano fra i cadaveri dei figliuoli. Proprio dopo letto si potrebbe ripetere il verso che Dante scrisse ad altro proposito:

Non vide me' di me chi vide il vero.

pagnino descrizioni o esposizioni. Per lo più le tre forme del narrare, del descrivere e dell'esporre si alternano, o s'intrecciano nel corso di una stessa scrittura, e massimamente le due prime, perchè non si può immaginare azione separata dalle circostanze di tempo, di luogo, di modo, che l'accompagnano; e la cognizione di queste, non che delle qualità delle persone e delle cose, è spesso necessaria alla retta intelligenza dei fatti. Veggasi, per esempio, questa novelletta del Boccaccio (*Decameron*. Giorn. I, nov. 8):

" Fu... in Genova, buon tempo è passato, un gentile uomo[1] chiamato messere Ermino de' Grimaldi, il quale (per quello che da tutti era creduto) di grandissime possessioni e di denari di gran lunga trapassava la ricchezza d'ogni altro ricchissimo cittadino che allora si sapesse in Italia: e sì come egli di ricchezza ogni altro avanzava, che italico fosse, così d'avarizia e di miseria ogni altro misero[2] ed avaro, che al mondo fosse soperchiava oltre misura; perciò che non solamente in onorare altrui teneva la borsa stretta,[3] ma nelle cose opportune alla sua propria persona, contro il general costume de' Genovesi, che sono usi di nobilmente vestire, sosteneva egli, per non spendere, difetti grandissimi, e similmente nel mangiare e nel bere. Per la qual cosa, e meritamente, gli era de' Grimaldi caduto il soprannome, e solamente mess. Ermino Avarizia era da tutti chiamato.

Avvenne che in questi tempi, che costui non spendendo il suo multiplicava, arrivò a Genova un valente uomo di corte[4] e costumato e ben parlante, il quale fu chiamato Guiglielmo Borsiere, non miga

---

[1] Cioè *nobile*. Ora *gentiluomo*.

[2] Gretto: e *miseria* grettezza, non povertà. Anche nella nov. 3 della giorn. X. Natan loda l'altezza dell'animo di Mitridanes, " il quale non ad ammassare denari, come i *miseri* fanno, ma a dispender gli ammassati s'è dato ".

[3] Graziosa metonimia (v. cap. seg.), che è anc'ora d'uso vivissimo.

[4] Giullare. Quel che segue intorno ai costumi di tali uomini è assai rilevante, e ci spiega, come Dante facesse appunto da questo Borsiere rimpiangere il perduto valore e la perduta cortesia di Firenze (*Inf.*, XVI, 70 sgg.) e facesse dire a un altro *uomo di corte* Marco Lombardo (*Purg.*, XVI, 47-48):

Del mondo seppi, e quel valore amai,
Dal quale ha or ciascun disteso l'arco,

ed espor filosoficamente le cagioni di questa corruzion di costumi. Nè Dante soltanto rese tal testimonianza del valor di un giullare. Odasi questa narrazioncina del *Novellino* (nov. 38 dell'ediz. scolastica del Carbone): " Marco Lombardo fue uno nobile uomo di corte e molto savio. Fu a un Natale, a una città, dove si donavano molte robe, e non ebbe veruna. Trovò un altro uomo di corte, lo quale era nesciente persona appo Marco, e avea avute robe. Di questo nacque una bella sentenzia: chè quello giullare disse a Marco: " Che è ciò, Marco, ch'i' ho avuto sette robe, tu niuna? E se' troppo migliore uomo e più savio ch'io non sono. Qual'è la ragione? " E Marco rispose: " Non è altro, se non che tu trovasti più di tuoi, che io di miei ". — Risposta, che fu poi dal Petrarca e da più altri attribuita invece a Dante Alighieri. (V. PAPANTI, *Dante secondo la tradizione e i novellatori*, pagg. 31, 90, 94, 95 e altrove). Vero è che la novella di Alessandro, che assediava la città di Giadre (terza del *Novellino* nell'ediz. cit.) farebbe supporre che Marco Lombardo e Guglielmo Borsiere fosser quasi eccezioni fra i giullari. O forse fra uomo di corte e giullare (per quanto si scambino nella novellina citata) una certa differenza ci fu, e furon due gradi della scala discendente, che andò a finir nel Gonnella, in Ribi, in Dolcibene, o, in una parola, nei buffoni.

simile a quelli, li quali sono oggi, li quali non senza gran vergogna de' corrotti e vituperevoli costumi di coloro, li quali al presente vogliono essere gentili uomini e signor chiamati e reputati, sono piuttosto da dire asini nella bruttura di tutta la cattività de' vilissimi uomini allevati, che nelle corti: e là dove a que' tempi soleva essere il lor mestiere e consumarsi la lor fatica in trattar paci, dove guerre e sdegni fra gentili uomini fosser nati, trattar matrimoni, parentadi et amistà, e con belli motti e leggiadri ricreare gli animi degli affaticati e sollazzar le corti, e con agre riprensioni, sì come padri, mordere i difetti de' cattivi, e questo con premi assai leggeri; oggidì rapportar male dell'uno all'altro in seminare zizzania, in dire cattività e tristizie, e, che è peggio, in farle nella presenza degli uomini, e rimproverare i mali, le vergogne e le tristezze vere e non vere l'uno all'altro, e con false lusinghe gli uomini gentili alle cose vili e scellerate ritrarre, s'ingegnano il lor tempo di consumare: e colui è più caro avuto, e più da' miseri e scostumati signori onorato o con premi grandissimi esaltato, che più abominevoli parole dice o fa atti: gran vergogna e biasimevole del mondo presente, et argomento assai evidente, che le virtù di quaggiù dipartitesi hanno nella feccia de' vizi i miseri viventi abbandonati. Ma tornando a ciò che cominciato avea, da che giusto sdegno un poco m'ha trascinata [1] più che io non credetti, dico che il già detto Guiglielmo da tutti i gentili uomini di Genova fu onorato e volentieri veduto. Il quale essendo dimorato alquanti giorni nella città, ed avendo udito molte cose della miseria e della avarizia di messer Ermino, il volle vedere. Messer Ermino aveva già sentito come Guiglielmo Borsiere era valente uomo; e pure avendo in sè, quantunque avaro fosse, alcuna favilluzza [2] di gentilezza, con parole assai amichevoli e con lieto viso il ricevette, e con lui entrò in molti e vari ragionamenti, e ragionando il menò seco, insieme con altri Genovesi che con lui erano, in una sua casa nuova, la quale fatta avea fare assai bella; e dopo avergliele tutta mostrata, disse: deh, messer Guiglielmo, voi che avete e vedute et udite molte cose, saprestemi voi insegnar cosa alcuna, che mai più non fosse stata veduta, la quale io potessi far dipignere nella sala di questa mia casa? A cui Guiglielmo, udendo il suo mal conveniente [3] parlare, rispose: messere, cosa che non fosse mai stata veduta non vi crederrei [4] io sapere insegnare, se ciò non fosser già starnuti o cose a quegli simiglianti; ma, se vi piace, io ve ne insegnerò bene una, che voi non credo che vedeste giammai. Messer Ermino disse: deh, io ve ne priego, ditemi quale è dessa; non aspettando lui dover quello rispondere, che rispose. A cui Guiglielmo

[1] Parla la Lauretta, una delle immaginarie novellatrici del *Decameron*.

[2] Nota grazia grande del diminutivo.

[3] Forse, perchè poteva sentirvisi una certa canzonatura del molto sapere di Guglielmo, o piuttosto per l'incongruenza stessa dell'espressione e del concetto, che si posson ravvicinare alle parole di quel villano arricchito, di cui novella Gasparo Gozzi e che domandava ad un rigattiere: "Avreste voi tra queste vostre masserizie un ritratto per mia moglie?" *Osservatore*, Par. III, p. 331 dell'ediz. Barbera, 1868.

[4] Raddoppiamento frequente nei primi secoli della lingua anche in altre forme verbali; e in qualche parte di Toscana non ancora uscito dal parlare del popolo.

allora prestamente disse: fateci dipignere la Cortesia. Come messer Ermino udì questa parola, così subitamente il prese una vergogna tale, che ella ebbe forza di fargli mutare animo quasi tutto in contrario a quello, che infino a quella ora aveva avuto, e disse: messer Guiglielmo, io ce la farò dipignere in maniera, che nè voi nè altri con ragione mi potrà più dire che io non l'abbia veduta nè conosciuta. E da questo innanzi (di tanta virtù fu la parola da Guiglielmo detta) fu il più liberale e più grazioso gentile uomo, e quello che più e' forestieri et i cittadini onorò, che altro che in Genova fosse a' tempi suoi „.

Qui la descrizione dell'indole e delle qualità morali (che i retori chiamano *etopeia*) di mess. Ermino, e quella di Guglielmo Borsiere fatta più rilevata ed efficace dalla digressione intorno agli uomini di corte, o giullari, e dal confronto di quelli, dei quali era il Borsiere, con quelli del tempo dell'autore, sono messe molto opportunamente innanzi al racconto del fatto, come quelle che servono a spiegare il motto di Guglielmo e l'effetto che produsse in colui che ne fu punto.

b) Vari sono i modi e le specie della *descrizione*, perchè svariatissimi possono esserne gli oggetti; e i retori hanno loro assegnato e norme e nomi diversi, chiamando grecamente *topografia* la descrizione dei luoghi, *teriografia* quella delle bestie, *prosopografia* quella delle fattezze o dell'aspetto esteriore degli uomini, *etopeia* quella delle loro qualità morali, *pragmatografia*[1] quella delle azioni o degli avvenimenti, quando non se ne dà semplicemente notizia, come nella narrazione, ma si dipingono particolareggiando e quasi ponendone lo spettacolo innanzi agli occhi dei lettori.

Tal divisione si sarebbe forse potuta sminuzzare anche più; ma per quel che concerne alla disposizione, si segue pur sempre la norma generale espressa più sopra (§ 3), per quanto la diversità delle cose da descrivere possa indurre assai varietà nel modo di applicarla ai vari casi particolari.

E anzi parve a un grandissimo critico,[2] che la descrizione delle cose materiali, dei corpi, non fosse così propria del compor letterario e massimamente della poesia, come quella delle azioni e degli avvenimenti; per essere impossibile alla parola di rappresentare un

---

[1] *Etopeia* da *êthos* costume e *poieîn* fare, comporre; gli altri nomi dal verbo *grápheín* scrivere, descrivere, e da *tópos* luogo, *therion* bestia, *prósopon* faccia, aspetto, persona, *prágma* fatto, avvenimento.

[2] LESSING, *Laocoonte, o dei limiti fra la pittura e la poesia.* C. XVI e XVII.

oggetto subitamente nel suo complesso, come si presenta effettivamente ai nostri occhi e come può presentarcelo nel suo quadro un pittore; il quale d'altra parte non può manifestarci in un sol quadro la successione degli atti, mentre con le successive espressioni può benissimo ritrarla un poeta: onde verrebbe che topografia, teriografia, prosopografia non sarebbero così proprie dell'arte di scrivere, nè atte a produrre immagini distinte ed efficaci, come l'etopeia e soprattutto la pragmatografia. Ma è da por mente a due cose: 1°. Il fine ultimo dello scrittore è di riuscire efficace, di far sentire ad altri quel ch'egli sente; il che può avvenire, anche se la sua descrizione non ritragga l'oggetto esattamente qual'è nel suo complesso, ma ne metta opportunamente in rilievo quei tratti, che hanno suscitato la sua ammirazione, o qualsiasi altro sentimento, lasciando che la fantasia di chi legge od ascolta foggi gli altri particolari e tutto il complesso a suo modo. Un poeta descrive, p. es., una bella donna: non vuol farne senz'altro il ritratto, ma darne una tale immagine, che ricostruita sui particolari ch'egli accenna dalla fantasia del lettore, susciti nell'animo di questo un sentimento d'ammirazione per la sua bellezza.[1] 2°. Sebbene le cose esteriori ci si presentino ad un tratto nel loro complesso, pure ci vien fatto naturalmente di metterci subito a considerarle attentamente, compiacendocene, a parte a parte, incominciando da quel che sia più appariscente o rilevato, e scrutaudo via via tutto il resto. Anzi generalmente avviene che nel considerare così le cose materiali, l'occhio si porti spontaneamente, dopo il primo apparir della cosa, alla loro parte più alta, e proceda giù giù gradatamente verso le parti inferiori. Indi apparisce quanto importi in cosiffatte descrizioni la cura della buona disposizione, che sola può in qualche modo aiutare il difetto dei mezzi, di cui lo scrittore può servirsi, e secondando e quasi rifacendo il processo spontaneo della fantasia, formare a poco a poco nella mente un'immagine compiuta e distinta, ancorchè vaga e libera in molti particolari, e tale da produr quell'effetto che l'autore desidera. Meglio ce ne chiariranno gli esempi, nei quali si potranno

[1] Così il chiar. prof. A. Bertoldi, nel suo studio *dell'ode per l'inclita Nice di Giu. Parini*, rilevando che *gli elementi di descrizione che il P. adopera per Maria di Castelbarco* nelle strofe 4-6 di quell'ode, *potrebbero usarsi e furono usati da altri poeti per altre donne;* soggiunge: " Ciò... non vuol dir nulla, perocchè da questa stessa indeterminatezza deriva alla poesia un carattere d'universalità, che permette a ciascuno di noi di fermare sopra un tipo unico di donna questi, dirò così, connotati, che possono esser propri di molte donne. Per tal modo l'effetto artistico è ugualmente e interamente ottenuto, poichè se innanzi agli occhi della mente di ciascun lettore non sorgerà per l'appunto l'immagine di colei che volle il poeta descrivere, sorgerà nondimeno un tipo di perfezione femminile che ognuno potrà fingere secondo suoi speciali appetiti e criteri ". In *Nuova Antologia*, s. III, vol. XXII, p. 50.

vedere osservati questi processi, naturale suggerimento dell'arte spontanea e però norme fondamentali dell'arte riflessa.

1°. I luoghi possono essere aperti o chiusi; può volersene descrivere solamente l'aspetto, oppure la situazione relativamente ad altri luoghi o a cose che li circondino, ossia la loro posizione geografica. Vediamo esempi di ciascuna di queste forme di *topografia*.

Leggasi, descrizione di luogo aperto, questa della *Valle delle donne* che fa il Boccaccio sul finir della sesta giornata del *Decameron:*

" Le donne... si misero in via; nè guari più di un miglio furono andate, che alla Valle delle donne pervennero. Dentro dalla quale per una via assai stretta, dall'una delle parti della quale un chiarissimo fiumicello correa, entrarono, e viderla tanto bella e tanto dilettevole, e spezialmente in quel tempo, che era il caldo grande, quanto più si potesse divisare. E secondo che alcuna di loro poi mi ridisse, il piano, che nella valle era, così era ritondo, come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura, e non manual paresse; et era di giro poco più che un mezzo miglio, intorniato di sei montagnette di non troppa altezza, et in sulla sommità di ciascuna si vedeva un palagio quasi in forma fatto d'un bel castelletto. Le piagge delle quali montagnette così digradando giù verso 'l piano discendevano, come ne' teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all'infimo venire successivamente ordinati, sempre ristrignendo il cerchio loro. Et erano queste piaggie, quante alla plaga del mezzogiorno ne riguardavano, tutte di vigne, d'ulivi, di mandorli, di ciriegi, di fichi e d'altre maniere assai d'alberi fruttiferi piene, senza spanna perdersene.[1] Quelle, le quali il carro[2] di tramontana guardava, tutte eran di boschetti di quercioli, di frassini e d'altri alberi verdissimi e ritti quanto più esser poteano. Il piano appresso, senza aver più entrate che quella d'onde le donne venute v'erano, era pieno d'abeti, di cipressi, d'allori, e d'alcuni pini sì ben composti e sì bene ordinati, come se qualunque è di ciò il migliore artefice gli avesse piantati; e fra essi poco sole o niente, allora che egli era alto, entrava infino al suolo, il quale era tutto un prato d'erba minutissima e piena di fiori porporini e d'altri. Et oltre a questo, quel che non meno di diletto che altro porgeva, era un fiumicello il qual d'una delle valli, che due di quelle montagnette dividea, cadeva giù per balzi di pietra viva, e cadendo faceva un romore ad udire assai dilettevole, e sprizzando pareva da lungi ariento vivo,[3] che d'alcuna cosa premuta minutamente sprizzasse; e come giù al piccol pian pervenia, così quivi in un bel canaletto raccolto infino al mezzo del piano velocissimo discorreva, et ivi faceva un picciol laghetto, quale talvolta per modo di vivaio fanno nei lor giardini i

[1] Cioè senza che ne fosse un palmo incolto. Iperbole (v. cap. seg.).

[2] Il carro di Boote, ossia la costellazione dell'Orsa; anzi forse piuttosto l'Orsa minore. Qui per la parte settentrionale del cielo.

[3] Mercurio. Nota vivezza di similitudine.

cittadini, che di ciò hanno destro. Et era questo laghetto non più profondo che sia una statura d'uomo infino al petto lunga; e senza avere in sè mistura alcuna,[1] chiarissimo il suo fondo mostrava esser d'una minutissima ghiaia; la qual tutta chi altro non avesse avuto a fare, avrebbe, volendo, potuta annoverare. Nè solamente nell'acqua vi si vedeva il fondo riguardando, ma tanto pesce in qua et in là andar discorrendo, che oltre al diletto era una maraviglia. Nè da altra ripa era chiuso che dal suolo del prato, tanto dintorno a quel più bello, quanto più dello umido sentiva di quello.[2] L'acqua, la quale alla sua capacità soprabbondava, un altro canaletto riceveva, per lo qual fuori del valloncello uscendo, alle parti più basse se ne correva „.[3]

La qual descrizione ebbe forse presente l'Ariosto, quando intrecciava alla sua narrazione della fuga d'Angelica, la pittura del fresco boschetto, dov'essa cercò riposo (*Orl. fur.*, I. st. 35-38):

> Trovossi alfine in un boschetto adorno,
> Che lievemente la fresc'aura move.
> Dui chiari rivi, mormorando intorno,
> Sempre l'erbe vi fan tenere e nove;
> E rendea ad ascoltar dolce concento
> Rotto tra picciol sassi il correr lento.
> Quivi . . . .
> Di riposare alquanto si consiglia:
> Tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
> Andare il palafren senza la briglia;
> E quel va errando intorno alle chiare onde,
> Che di fresca erba avean piene le sponde.

[1] Frase dantesca. Ne usò molte e spesso il Boccaccio.

[2] *Bello.... quello;* rima non gradevole fra le ultime parole di due proposizioni così vicine. Ma il Boccaccio non ci guardava, anzi, come vedremo in seguito, sembra che talora le cercasse; nel che non è da imitare.

[3] Nota come qui si procede. Prima, si dice in genere l'aspetto piacevole, ch'è la prima e vaga impressione che riceve chi si trova innanzi a qualche bel luogo; poi si viene a descrivere: prima la forma generale e l'ampiezza del luogo; indi le montagnette che lo chiudono e circondano, ritratte dall'alto al basso e secondo la varietà della lor situazione geografica, seguendo il moto naturale dell'occhio, che prima si solleva a guardare le cime, e poi scende giù giù, rifacendosi dalla parte che gli sembra più amena; indi il piano, dove l'occhio poi giunge, e anche qui dall'alto al basso; prima le ombrose piante, poi il suolo fiorito; poi nel suolo stesso i particolari, e il fiumicello che lo irriga, descritto naturalmente seguendone il corso; indi il laghetto che il fiume forma, e in quello le particolarità più minute e delle sponde e del fondo, che solo l'osservazione più accurata e vicina poteva scoprire. Così si fanno le descrizioni, che s'imprimono nella mente dei lettori, come quelle di un luogo veramente veduto, perchè con lo stesso ordine ci si presentano le varie parti del tutto, col quale fermerebbero la nostra attenzione, se vedessimo il vero. Nè importa che l'immagine sia esattamente quella, che l'autore aveva in mente: basta che produca l'effetto medesimo. E nota che generalmente, a formarci nella fantasia l'immagine di luoghi, che non conosciamo, ci gioviamo delle particolarità di quelli che ci son noti e che accozziamo in un complesso, che corrisponda a quel che l'autore descrive. Indi la necessità di porre a fondamento di tutte le descrizioni fantastiche l'imitazione del vero, che non si trovi discordanza fra il procedere della fantasia di chi scrive e quello del suo lettore. Solo in questa descrizione, secondo me, era

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
Di spin fioriti e di vermiglie rose,
Che delle liquide onde al specchio siede,
Chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
Così voto nel mezzo, che concede
Fresca stanza fra l'erbe più nascose;
E la foglia co' rami in modo è mista,
Che 'l sol non v'entra, non che minor vista.
Dentro letto vi fan tenere erbette,
Che invitano a posar chi s'appresenta etc.[1]

Come descrizioni di luoghi chiusi e ristretti, ricorderemo le due seguenti notissime e bellissime, dell'Ariosto e del Manzoni:

La stanza quadra e spaziosa pare
Una devota e venerabil chiesa,
Che su colonne alabastrine e rare
Con bella architettura era sospesa.
Sorgea nel mezzo un ben locato altare,
Ch'avea dinanzi una lampada accesa;
E quella di splendente e chiaro foco
Rendea gran lume all'uno e all'altro loco.[2]

(*Orl. fur.*, III, st. 7).

" Era questo[3] uno stanzone, su tre pareti del quale erano distribuiti i ritratti dei dodici Cesari; la quarta coperta da un grande scaffale di libri vecchi e polverosi; nel mezzo, una tavola gremita di allegazioni, di suppliche, di libelli, di gride, con tre o quattro seggiole all'intorno, e da un lato un seggiolone a bracciuoli, con un appoggio alto e quadrato, terminato agli angoli da due ornamenti di legno, che si alzavano a foggia di corna, coperto di vacchetta con grosse borchie, alcune delle quali cadute da gran tempo lasciavano in libertà gli angoli della copertura che s'incartocciava qua e là ".

(*Prom. Sposi*, Cap. III).

---

da far la valle meno *piena* di alte piante, che, come non lasciavano passare i raggi del sole, così non dovevano lasciar veder troppo bene le coste dei colli.

[1] Prima è ricordato il boschetto, poi i due rivi, le sponde fiorite: infine quella specie di cespuglio, o capannina fiorita ed ombrosa, che come cosa più riparata e nascosta doveva scoprirsi l'ultima.

[2] Cioè alla stanza, e alla caverna, che le stava come un atrio dinanzi (v. canto II, st. 71, e III, st. 6). Come nella descrizione della *valle delle donne*, così anche qui si dice prima la forma generale e l'ampiezza del luogo, e il sentimento da cui si sente compreso chi vi giunge dinanzi; poi l'architettura, e le colonne che sostengono la volta; infine l'altare colla lampada, che stanno nel mezzo, quasi come accessori.

[3] Lo studio del dottore Azzeccagarbugli. E anche qui dall'alto al basso e dal generale al particolare: l'ampiezza del luogo, poi le pareti, poi gl'ingombri e la mobilia della stanza, dalla farraggine dei fogli che cuopre la tavola ai particolari minuti (forse anche un poco troppo minuti) di quella strana poltrona. Sulla quale tuttavia è naturale che si fermi assai l'occhio di Renzo povero contadino; giacchè nelle descrizioni è da tener conto anche della qualità delle persone a cui immaginiamo che la cosa si presenti, e si debbono dispor le cose nell'ordine che è più naturale alle impressioni di quel tale spettatore.

Ecco infine due esempi di descrizione con riguardo della situazione geografica dei luoghi; l'uno del Tasso, l'altro pur del Manzoni:

Gerusalem sovra due colli è posta
D'impari altezza, e volti fronte a fronte,
Va per lo mezzo suo valle interposta,
Che lei distingue, e l'un dall'altro monte.
Fuor da tre lati ha malagevol costa;
Per l'altro vassi, e non par che si monte;
Ma d'altissime mura è più difesa
La parte piana e incontra Borea [1] stesa.
La città dentro ha lochi, in cui si serba
L'acqua che piove, e laghi e fonti vivi;
Ma fuor la terra intorno è nuda d'erba
E di fontane sterile e di rivi;
Nè si vede fiorir lieta e superba
D'alberi, e fare schermo ai raggi estivi,
Se non in quanto oltre sei miglia un bosco
Sorge d'ombre nocenti orrido e fosco.
Ha, da quel lato donde il giorno appare, [2]
Del felice Giordan le nobil'onde, [3]
E dalla parte occidental, del mare
Mediterraneo l'arenose sponde.
Verso Borea è Betel, ch'alzò l'altare
Al bue dell'oro, e la Samaria; e d'onde
Austro portar le suol piovoso nembo, [4]
Betelem, che 'l gran parto accolse in grembo. [5]

(*Ger. lib.*, III, st. 55-57).

« Il castello dell'innominato era posto a cavaliere ad una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti. Quella che guarda la valle è la sola praticabile; un pendìo piuttosto erto, ma uguale e continuato: a prati in alto; nelle falde a campi, sparsi qua e là di casucce. Il fondo è un letto di ciottoloni, dove scorre un rigagnolo o torrentaccio, secondo la stagione: allora serviva di confine ai due stati. [6] I gioghi opposti, che formano,

---

[1] Tramontana, settentrione.

[2] Da oriente. Perifrasi (v. cap. seg.).

[3] Così le chiama, perchè vi fu battezzato il Salvatore.

[4] Da mezzogiorno; e nota come sa concisamente aggiungervi un notevole particolare.

[5] Cioè dove fu dalla Vergine partorito Gesù Cristo. Antonomasia (v. cap. seg.). Quanto alla descrizione, vedi come dice prima quel che prima si scorge, cioè i tre colli d'impari altezza e la valle che li divide, colla città che vi sorge su; indi, scendendo, il diverso pendio di quei colli e la qualità delle mura, cose opportunamente notate d'una città, che si vuole assalire. Poi l'aspetto, sempre scendendo, della circostante campagna; infine i contorni e i confini, che ne determinino appunto la situazione geografica.

[6] Il Milanese ed il Veneziano.

per dir così, l'altra parete della valle, hanno anch'essi un po' di falda coltivata; il resto è scheggie e macigni, erte, ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui ciglioni „.[1]

(*Prom. Sposi*, Cap. XX).

2°. Vedasi ora, per esempio di *prosopografia*, come il Boccaccio (*Decameron*, Giorn. IV, in fine) descrive la Fiammetta, che è una delle sette donne della brigata, a cui fa egli narrare le sue novelle:

" La Fiammetta, li cui capelli eran crespi, lunghi e d'oro, e sopra li candidi e dilicati omeri ricadenti, et il viso rotondetto, con un colore vero di bianchi gigli e di vermiglie rose mescolati tutto splendido, con due occhi in testa, che parevano d'un falcon pellegrino, e con una boccuccia piccolina, le cui labbra parean due rubinetti, sorridendo rispose „.

Alla qual descrizione potremo mettere a fronte quella che fa l'Ariosto d'Alcina (*Orl. fur.* VII, st. 11-13):

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me'[2] finger san pittori industri;
Con bionda chioma lunga ed annodata:
Oro non è, che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rosa e di ligustri;[3]
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.
Sotto due negri e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi,
Intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi
E che visibilmente i cori involi;
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l'invidia ove l'emende.
Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natìo cinabro;
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

---

[1] Anche qui dall'alto al basso; e tutto è descritto per modo, da far intendere la fortezza del luogo e la difficoltà del giungervi ed assalirlo.

[2] Apocope di *meglio*.

[3] Fiorellini bianchi d'una pianta selvatica. Nota delicatezza di questi due versi, e così dei due ultimi della terza ottava.

E quella che d'Armida fa il Tasso (*Ger. lib.* IV, st. 29-30):

Argo non mai, non vide Cipro, o Delo
D'abito o di beltà forme sì care:
D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
Traluce involta, or discoperta appare.
Così, qualor si rasserena il cielo,
Or da candida nube il sol traspare,
Or dalla nube uscendo, i raggi intorno
Più chiari spiega, e ne raddoppia il giorno.
Fa nuove crespe l'aura al crin disciolto,
Che Natura per sè rincrespa in onde.
Stassi l'avaro sguardo in sè raccolto,
E i tesori d'Amore e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge e si confonde;
Ma nella bocca, ond'esce aura amorosa,
Sola rosseggia e semplice la rosa.[1]

3°. Come esempio della *teriografia*, la quale, per verità, come descrizione di corpi mobili e animati, ha le stesse norme della prosopografia, valga la descrizione, che fa il Pulci, del cavallo d'Antea, bella e saggia e valorosissima figliuola del Soldano di Babilonia (*Morgante*, XV, st. 105 sgg.):

Tra falago e sdonnino era il mantello,[2]
Nè vedrà mai Soria simile a quello.
Egli avea tutte le fattezze pronte
Di buon caval, come udirete appresso...:
Piccola testa; e in bocca molto fesso;[3]
Un occhio vivo, una rosetta in fronte,
Larghe le nari; e 'l labbro arriccia spesso;

[1] Belle descrizioni tutte e tre, sebbene forse assai ridondanti, e forse migliore di tutte la prima, perchè più semplice delle altre. Specialmente degli occhi dice più il B. con quella similitudine così ben trovata, che i due poeti nel molto parlar che ne fanno; ma forse la ragione è questa, che il B. descrive senz'altro intendimento: i due poeti vogliono che dalla descrizione stessa risalti la malizia della maga, che dipingono, e che apparisce massimamente nei moti degli occhi e nell'accorto parlare. A ogni modo, l'ordine è in tutti lo stesso. Premesso un cenno generalissimo della bella persona (che nel B. non occorreva, anche perchè la sua Fiammetta stava seduta in un cerchio con le altre donne), vengono giù giù descrivendo dai capelli e dalla fronte tutto il rimanente del viso, quasi avendo alzato l'occhio a osservare, e con quello poi continuamente scendendo. Il Lessing (*op. cit.*, XX) censura l'indeterminatezza della descrizione di Alcina, e le lodi esagerate di Lodovico Dolce gli dànno a ciò miglior giuoco. Lo stesso potrebbe dirsi di tutte e tre queste prosopografie; ma non si dimentichi quello che abbiamo osservato nel testo, a pag. 17.

[2] Il pelame. *Falago,* a quanto dice il Tommaseo, è una gradazione del morello; *sdonnino,* di colore alquanto tendente al ceruleo, quasi colore delle onde; arcaismi ambedue. Par da intendere che il cavallo aveva un manto fra morello e plumbeo.

[3] Con ampia apertura di bocca.

Corto l'orecchio, e lungo e forte il collo;
Leggier sì, ch'alla man non dava un crollo.[1]
Ma una cosa nol faceva brutto;[2]
Ch'egli era largo tre palmi nel petto,
Corto di schiena, e ben quartato[3] tutto;
Grosse le gambe; e d'ogni cosa netto;
Corte le giunte,[4] e 'l piè largo, alto, asciutto;
E molto lieto e grato nell'aspetto.
Serra la coda, e annitrisce, e raspa;
Sempre le gambe palleggiava e innaspa.[5]

4°. Veniamo ora alla *pragmatografia*, che obbedisce insieme alle leggi della narrazione e a quelle della descrizione, e, se ben fatta, produce effetti stupendi, bellezze che le altre arti invidiano invano alle lettere ed alla poesia. Basterà ricordare la stupenda descrizione della pestilenza del 1348, che è nell'introduzione al *Decameron*, o quella della miseria di Milano nel verno del 1629, che forma il c. XXVIII dei *Promessi Sposi*, non che quella famosissima della peste, che la seguì, nei cap. XXXI e XXXII dell'opera stessa; e soprattutto quella mirabilissima delle trasformazioni delle anime dei ladri nei serpi, nella settima bolgia dell'Inferno dantesco (*Inf.*, c. XXV). Qui ci contenteremo di recare esempi più brevi e pur molto belli, come il luogo dove il Boccaccio descrive l'assalto dato da Cimone cipriotto alla nave che menava a marito a Rodi la donna che egli amava (*Decam.*, Giorn. V, nov. 1):

" . . . verso Rodi dirizzaron la proda, et andâr via. Cimone, il qual non dormiva, il dì seguente col suo legno gli sopraggiunse, e d'in su la proda a quegli che sopra il legno d'Efigenia erano, forte gridò: " arrestatevi, calate le vele; o voi aspettate d'esser vinti e sommersi in mare ". Gli avversari di Cimone avevano l'arme tratta sotto coverta, e di difendersi s'apparecchiavano: perchè[6] Cimone, dopo le parole, preso un rampicone di ferro, quello sopra la poppa de' Ro-

[1] Tanto era pronto a obbedire ai movimenti della mano che lo guidava.

[2] Non aveva nemmeno una imperfezione.

[3] Ben complesso, membruto.

[4] Giunture, articolazioni; e si dice ancora, come termine proprio, di quelle del cavallo.

[5] Nota come procede ordinatamente dalla testa alla coda, dopo aver detto quello che prima dà nell'occhio, cioè il color del pelame e la generica bellezza delle forme; e come unisce via via alla descrizione delle singole fattezze quella dei movimenti, che sono quasi incessanti e tanto crescono di bellezza e di grazia, nei cavalli fieri e robusti e, come sogliono chiamarsi, di sentimento. Ben altrimenti, a scopo di far concepire una figura di bestia brutta e ridicola, descrisse il Sacchetti (nov. 159) lo strano cavallaccio di Rinuccio di Nello: " Fra gli altri.... n'ebbe uno, che parea uno cammello, con una schiena che parea Pinza di monte, e con una testa di mandragola; la sua groppa era, che parea un bue magro; quando egli gli dava una spronata, e' si movea d'un pezzo, come se fosse di legno, alzando il muso verso il cielo; e sempre parea addormentato " etc. — Pinza di monte o Pizzidimonte è un villaggetto, che sorge sopra un'erta costa in Val di Bisenzio.

[6] Per lo che.

diani, che via andavano, gittò, e quella alla proda del suo legno per forza congiunse, e fiero come un leone, senza altro seguito d'alcuno sopra la nave de' Rodian saltò,[1] quasi tutti per niente gli avesse; e spronandolo Amore, con maravigliosa forza fra' nimici con un coltello in mano si mise, et or questo et or quello ferendo, quasi pecore gli abbattea. Il che vedendo i Rodiani, gittando in terra l'armi, quasi ad una voce tutti si confessaron prigioni „.

E quest'altro, dove il Machiavelli descrive un temporale furiosissimo (*Istor. fior.*, lib. VI, § 34):

“ Tornando alle cose d'Italia, dico come e' correva l'anno MCCCCLVI, quando i tumulti mossi da Iacopo Piccinino finirono; dondechè, posate le armi dagli uomini, parve che Dio le volesse prendere egli, tanto fu grande una tempesta di venti che allora seguì, la quale in Toscana fece inauditi per l'addietro, e a chi per l'avvenire lo intenderà, maravigliosi e memorabili effetti. Partissi a' ventiquattro d'agosto, una ora avanti giorno, dalle parti del mare di sopra[2] di verso Ancona, ed attraversando per l'Italia entrò nel mare di sotto verso Pisa, un turbine d'una nugola grossa e folta, la quale quasi due miglia di spazio per ogni verso occupava. Questa, spinta da superiori forze, o naturali o soprannaturali ch'elle fussino, in se medesima rotta, in se medesima combatteva, e le spezzate nugole, ora verso il cielo salendo, ora verso terra scendendo, insieme si urtavano; ed ora in giro con una velocità grandissima si movevano, e davanti a loro un vento fuora d'ogni modo impetuoso concitavano, e spessi fuochi e lucidissimi vampi intra loro nel combattere apparivano. Da queste così rotte e confuse nebbie, da questi così furiosi venti e spessi splendori nasceva uno romore, non mai più d'alcuna qualità o grandezza di terremuoto o di tuono udito, dal quale usciva tanto spavento,[3] che ciascuno che lo sentì giudicava che il fine del mondo fusse venuto, e la terra, l'acqua ed il resto del cielo e del mondo nell'antico caos mescolandosi insieme ritornassino. Fe questo spaventevole turbine dovunque passò inauditi e maravigliosi effetti; ma più notabili che altrove, intorno al castello di San Casciano seguirono. È questo castello posto propinquo[4] a Firenze ad otto miglia, sopra il colle che parte le valli di Pesa e di Greve. Infra detto castello, adunque, ed il borgo di Sant'Andrea posto sopra il medesimo colle passando questa furiosa tempesta, a Sant'Andrea non aggiunse, e San Casciano rasentò in modo, che solo alcuni merli e cammini d'alcune case abbattè; ma fuori in quello spazio che è dall'uno de' luoghi detti all'altro molte case furono insino al piano della terra rovinate. I tetti de' templi di San Martino a Bagnuolo e di

---

[1] Vedi pittura mirabile, e nota questo verbo tronco in fin del periodo, che quasi ci fa vedere e sentire il guizzare o il balzar di Cimone.

[2] *Mare di sopra* chiamavano i Latini l'Adriatico, *mare di sotto* il Tirreno.

[3] Rammenta Dante (*Inf.*, IX, v. 64 sgg.):

E già venia su per le torbid'onde
  Un fracasso d'un suon pien di spavento,
  Per cui tremavano ambedue le sponde.
Non altrimenti fatto che d'un vento etc.

[4] Latinismo: vicino.

Santa Maria dalla Pace interi come sopra quelli erano, furono più che un miglio discosto portati. Un vetturale insieme con i suoi muli fu discosto dalla strada nelle vicine convalli trovato morto. Tutte le più grosse querce, tutti i più gagliardi arbori, che a tanto furore non volevano cedere, furono non solo sbarbati, ma discosto molto da dove avevano le loro radici, portati; onde che, passata la tempesta e venuto il giorno, gli uomini stupidi al tutto erano rimasi. Vedevasi il paese desolato e guasto, vedevasi la rovina delle case e de' templi, sentivasi i lamenti di quelli che vedevano le loro possessioni distrutte, e sotto le rovine avevano lasciato i loro bestiami ed i loro parenti morti: la qual cosa a chi vedeva e udiva recava compassione e spavento grandissimo. Volle senza dubbio Iddio più tosto minacciare che gastigare la Toscana; perchè se tanta tempesta fusse entrata in una città intra le case e gli abitatori assai e spessi, come la entrò fra quercie ed arbori, e case poche e rade, senza dubbio faceva quella rovina e flagello che si può con la mente conietturare maggiore. Ma Iddio volle per allora che bastasse questo poco d'esempio a rinfrescare intra gli uomini la memoria della potenza sua „.[1]

5°. Quanto all'*etopeia*, per la natura di quello che descrive, si dovranno seguire norme particolari in tutto diverse da quelle che regolano le descrizioni di cose puramente sensibili. Non che però non ricada anch'essa sotto la regola generale, che abbiamo enunciato per la forma descrittiva. Naturalmente saran ben altri i criteri o le cause, che potranno fare più appariscente una qualità morale, da quelli pei quali ferirà prima l'occhio qualche parte di una cosa materiale. Ma anche delle qualità morali alcune si manifesteranno più facilmente, altre potranno sfuggire a chi non abbia con una persona lunga o assidua consuetudine; alcune saranno più ordinarie, altre più singolari; alcune premerà più di ricercare o scoprire, altre meno; e di tutto ciò dovrà tener conto nell'ordinare la sua materia, chi prenda a descrivere l'animo o l'indole di qualche persona. Vedasi, per es., la bella etopeia, che fa di ser Ciappelletto il Boccaccio (*Decam.* Giorn. I, nov. 1):

---

[1] Nota come si applichino qui insieme le norme della narrazione e quelle della descrizione. Ragiona l'autore di più fatti successivi e intimamente collegati fra loro; e però li ordina secondo la loro successione cronologica o logica: quindi descrive prima quale si manifestò il pauroso fenomeno, indi lo sbigottimento, che subito ne nacque negli animi, per dir poi degli effetti e delle rovine che produsse, e in ultimo la desolazione e lo sgomento che nacquero da tante rovine. D'altra parte, il turbine è descritto secondo l'ordine naturale delle impressioni che dovevano essere avvertite dai sensi: prima la direzione della vorticosa nube, poi la mole e l'aspetto, quindi il vario agitarla del vento impetuoso e i lampi ed i tuoni, che a quando a quando la frangevano. Così degli effetti son detti prima quelli che prima e più agevolmente potevano avvertirsi, come il diroccarsi degli edifizi più alti, e quindi quelli che via via si potevano con più minuta osservazione scoprire, come il portar via gli uomini e i cavalli o lo sbarbare le piante. L'ultimo luogo poi è naturalmente riservato alle considerazioni dell'autore.

" Era questo Ciappelletto di questa vita. Egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna, quando uno dei suoi strumenti (come che pochi ne facesse) fosse altro che falso trovato: dei quali tanti avrebbe fatti, di quanti fosse stato richesto, e quelli più volentieri in dono, che alcun altro grandemente salariato. Testimonianze false con sommo diletto diceva, richesto e non richesto, e dandosi a que' tempi in Francia a' saramenti [1] grandissima fede, non curandosi farli falsi, tante quistioni malvagiamente vincea, a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato. Aveva oltremodo piacere, e forte si studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali et inimicizie e scandali; de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire, tanto più d'allegrezza prendea. Invitato ad uno omicidio o a qualunque altra rea cosa, senza negarlo mai, volonterosamente v'andava; e più volte a fedire et ad uccidere uomini colle proprie mani si trovò volentieri. Bestemmiatore di Dio e de' santi era grandissimo e per ogni piccola cosa, sì come colui che più che alcun altro era iracundo. A chiesa non usava giammai; et i sacramenti di quella tutti come vil cosa con abominevoli parole scherniva. E così in contrario le taverne e gli altri disonesti luoghi visitava volentieri ed usavagli.... Imbolato avrebbe e rubato con quella coscienzia che un santo uomo offerrebbe. [2] Gulosissimo, bevitore grande, tanto che alcuna volta sconciamente gli facea noia. Giuocatore e mettitor di malvagi dadi era solenne. Perchè mi distendo io in tante parole? Egli era il piggiore uomo che forse mai nascesse ". [3]

E questa di tutt'altro genere, in cui ritrae il gentil poeta Guido Cavalcanti (Giorn. VI, nov. 9): " Oltre a quello che egli fu un de' migliori loici che avesse il mondo, et ottimo filosofo naturale..., sì fu egli leggiadrissimo e costumato, e parlante uom molto, et ogni cosa che far volle, et a gentile uom pertenente, seppe meglio che altro uom fare: e con questo era ricchissimo, et a chiedere a lingua, [4] sapeva onorare cui nell'animo gli capeva che il valesse ". [5]

---

[1] Giuramenti.

[2] *Imbolato:* forma arcaica di *involato*. *Offerrebbe* forma sincopata di *offerirebbe;* ora si usa l'altra forma altrimenti sincopata *offrirebbe*. Usato così assolutamente significa: offrire il s. sacrifizio dell'altare — celebrare la messa: qualche volta anche: presentare un'offerta votiva (v. SACCHETTI nov. 113); ma qui mi sembra avere quel primo significato; ed è evidente la reminiscenza dantesca *(Par.*, XIII, 139-142):

Non creda donna Berta e ser Martino,
Per vedere un rubare, altro offerere,
Vederli dentro al consiglio divino;
Chè quel può surgere, e quel può cadere.

[3] Vedi come si rifà da una colpa relativa all'arte di quel mariuolo. Poi la falsità negli atti è buona via a passare alla falsità delle testimonianze, e questa al metter male e seminar zizzania, che è pur sempre un usar falsità. Indi il godere dell'altrui male, che ne seguita, e procurarlo per ogni via, anche colla violenza e col sangue. Questo disprezzo degli uomini richiama alla memoria il disprezzo anche di Dio, e però il bestemmiare, non usare a chiesa etc. Per la ragion dei contrari, si dice quindi del frequentare invece ogni peggior luogo, e delle male operazioni che quivi il tristo commetteva. Infine si fa una specie d'epilogo, che conchiuda e comprenda in poche parole ogni cosa.

[4] Il popolo oggi: *chiedi e domanda.*

[5] Vedi come son dette prima le cose di maggior importanza, che riguardano l'uomo in sè, e lo fanno singolare; poi

Infine anche questa, che togliamo dall'*Osservatore* del Gozzi (Parte II, ritr. XIV):

" Alcippo vuole e disvuole. Quello che s'ha a fare, finchè lo vede da lontano, dice: Lo farò. Il tempo s'accosta, gli caggiono le braccia, ed è un uomo di bambagia, vedendosi appresso la fatica. Che s'ha a fare di lui? Pare un uomo di rugiada. Le faccende l'annoiano; il leggere qualche buona cosa gli fa perdere il fiato. Mettiamolo a letto. Quivi passi la sua vita. Se una leggerissima faccenduzza fa, un momento gli sembra ore. Solo, se prendesse spasso, l'ore gli sembrano momenti. Tutto il tempo gli fugge, non sa mai quello che n'abbia fatto; lascialo scorrere come acqua sotto al ponte.

Alcippo, che hai tu fatto la mattina? Nol sa. Visse, nè seppe se vivea. Stettesi dormendo quanto potè il più tardi; vestissi adagio; parlò a chi primo gli andò avanti, nè seppe di che; più volte s'aggirò per la stanza. Venne l'ora del pranzo. Passerà il dopo pranzo, come la mattina passò; e tutta la vita sua sarà uguale a questo giorno ".[1]

Non sarà inutile notare che prosopografia ed etopeia vanno spesso riunite, sempre che si voglia dare idea o conoscenza compiuta di una persona e farne quel che si chiama il *ritratto*. Per dare un saggio anche di questo, leggasi il sonetto, nel quale Ugo Foscolo dipinse se stesso:

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti,
   Crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,
   Tumidi labbri ed al sorriso lenti,
   Capo chino, bel collo, irsuto petto;
Membra esatte;[2] vestir semplice eletto;
   Ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;
   Sobrio, ostinato, uman, prodigo, schietto,
   Avverso al mondo, avversi a me gli eventi.
Mesto i più giorni e solo, ognor pensoso;
   Alle speranze incredulo e al timore,
   Il pudor mi fa vile e prode l'ira:
Cauta in me parla la ragion; ma il cuore
   Ricco di vizi e di virtù delira.
   Morte, tu mi darai fama e riposo.

6°. Ma i più splendidi esempi di belle descrizioni, come forse d'ogni altra parte di quanto si riferisce al bello scrivere, ce li porge, nella

---

si viene a cose minori, ma pur pregevoli, e che mostrano quale egli sapesse essere nella conversazione degli altri.

[1] Nota la viva e garbatissima forma. Quanto all'ordine, vedi ch'egli accenna prima in termini generici l'incertezza e l'indolente volubilità di quell'uomo sfaccolato; poi ce lo mostra particolarmente e con minuta osservazione in ciascun atto della vita di lui, e anche lì prima parlando delle sue operazioni in genere, poi esaminando via via quelle che si succedono nel corso di un giorno.

[2] Prima aveva scritto: *Giuste membra*.

nostra letteratura la divina *Commedia* di Dante Alighieri, dove troviamo inoltre una parsimonia così efficace, e una scelta così sapiente di quel che più veramente importa di dire, che certe descrizioni brevissime del sommo poeta ci rappresentan le cose più al vivo, che quelle più ampie e talora ridondanti di altri autori, come sarebbero quelli che abbiamo sopra citati. Ci par dunque di doverne riportar qui alcune di vario genere, spigolando qua e là in tanta abbondanza che ce n'è, senza pretender di scegliere le più belle.

Io sono al terzo cerchio, della piova
  Eterna, maledetta, fredda e greve:
  Regola e qualità mai non l'è nova.
Grandine grossa, e acqua tinta, e neve
  Per l'aer tenebroso si riversa:
  Pute la terra che questo riceve.
Cerbero, fiera crudele e diversa,
  Con tre gole caninamente latra
  Sovra la gente che quivi è sommersa.
Gli occhi ha vermigli, la barba unta ed atra,
  E il ventre largo, e unghiate le mani;
  Graffia gli spirti, gli scuoia, ed isquatra.[1]
Urlar gli fa la pioggia come cani:
  Dell'un de' lati fanno all'altro schermo;
  Volgonsi spesso i miseri profani.[2]

(*Inf.*, VI, 7-21).

Ecco la fiera[3] con la coda aguzza,
  Che passa i monti, e rompe mura ed armi;
  Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza.

---

[1] Dilacera, quasi squarta.

[2] In così pochi versi tre descrizioni stupende: la pioggia che tormenta i golosi, descritta semplicemente con quattro epiteti, ciascuno dei quali fa più terribile l'idea del tormento, con quel che poi l'accompagna e che aggrandisce quest'idea sempre più; gli atti dei tormentati in fondo; e nel mezzo la più mirabile, Cerbero. In quell'*aer tenebroso* si senton prima i latrati, e si vede in confuso un mostro con tre gole aperte a latrare, e la strana cosa richiama soprattutto l'attenzion dello spettatore su quelle tre teste, in cui vede sfavillare e rosseggiar gli occhi sanguinosi e stendersi sotto a quelli una lorda barbaccia; indi scende a considerare il largo ventre e le mani unghiate, e scorge che facciano questi unghioni, e lo dice con un verso meraviglioso e per il senso e per il suono. La diversità della cosa gli farà tenere altro ordine, quando avrà a descriver le Arpie (*Inf.*, XIII, 13-15):

Ali hanno late e colli e visi umani,
  Piè con artigli e pennuto il gran ventre
  Fanno lamenti in sugli alberi strani.

Di questi uccellacci su alti prima vede le larghe ali; poi del resto del corpo lo ferisce prima quel che è più strano e mostruoso, cioè il collo ed il viso d'uomo; infine scende alle altre parti, che sono, come rileva, da volatili. Si può confrontare utilmente questa descrizione con quella che fa l'Ariosto nel c. XXXIII st. 120, dell'*Orlando*, rilevando la differenza del luogo dove i mostri appaiono a Senapo e ad Astolfo da quello dove Dante li pone. Anche la descrizione, che nel medesimo canto (st. 84) si fa, del mostro che combatte Baiardo sarebbe da raffrontare con questo.

[3] Gerione, mostro mitologico, dipinto qui dal poeta allegoricamente come “sozza immagine di froda„. Indi queste parole di Virgilio a Dante.

Sì cominciò lo mio Duca a parlarmi,
  Ed accennolle che venisse a proda
  Vicino al fin de' passeggiati marmi;[1]
E quella sozza immagine di froda
  Sen venne, ed arrivò[2] la testa e 'l busto;
  Ma in su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
  Tanto benigna avea di fuor la pelle;[3]
  E d'un serpente tutto l'altro fusto.[4]
Due branche avea pilose infin l'ascelle:
  Lo dosso e il petto ed ambedue le coste
  Dipinte avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e soprapposte[5]
  Non fêr mai drappo Tartari nè Turchi,[6]
  Nè fur tai tele per Aragne[7] imposte.
Come tal volta stanno a riva i burchi,
  Che parte sono in acqua e parte in terra;
  E come là tra li Tedeschi lurchi[8]
Lo bevero s'assetta a far sua guerra;[9]
  Così la fiera pessima si stava
  Su l'orlo che, di pietra, il sabbion serra.[10]
Nel vano[11] tutta sua coda guizzava,
  Torcendo in su la venenosa forca
  Che a guisa di scorpion la punta armava.[12]

(*Inf.*, XVII, 1-27).

---

[1] Dell'argine pietroso, dove V. e D. avevano camminato. Nota l'uso passivo di un verbo transitivo: è da lasciare alla poesia.

[2] Transitivo: trasse a riva, sulla riva, come appar dal verso seguente.

[3] Qui, per aspetto, apparenza; facile ed espressiva sineddoche (v. cap. seg.).

[4] Tutto il resto del corpo. Costrutto frequente in Dante Alighieri, e che puoi vedere anche nel Boccaccio, per es. sul principio della nov. 6 della III giorn.: " Alquanto è da uscire della nostra città... e... alquanto delle cose che *per l'ultro mondo* avvenute son, raccontare; perciò a Napoli trapassando, dirò etc. „

[5] Franc. da Buti: " cioè rotelle e nodi detti di sopra „. Ma i nodi e le rotelle risponderebbero alle *soprapposte*, cioè alle cose rilevate e ricamate di vari colori sopra alle *sommesse*, cioè al fondo dei drappi.

[6] Celebri sono ancora i tappeti, che tesson costoro, e nei quali pur si vede questa gran varietà di colori; di cui pur ti posson dare un'idea alcune delle bandiere barberesche, appese per trofeo nella loro chiesa di Pisa dai cavalieri di S. Stefano. S'intende facilmente come tutto questo simboleggi naturalmente i vari infingimenti della frode.

[7] Celebre tessitrice lidia, che, secondo la mitologia, ardì gareggiare nell'arte sua con Minerva, e la vinse, e ne fu trasformata in ragno (Cfr. *Purg.*, XII, 43 sgg.). *Imposte* cioè *ordite*, poste sul telaio; e quindi tessute. Metonimia (vedi cap. seg.).

[8] Ghiottoni, voraci.

[9] Il castoro si prepara alla pesca: lo fa, tenendo nell'acqua la coda, e il resto del corpo sulla riva.

[10] Sull'orlo di pietra, che serra il sabbione, ultima parte del luogo dov'eran puniti i violenti.

[11] Nel vuoto del pozzo, che separa i cerchi dei violenti dalle Malebolge, luogo più profondo, dove i frodolenti sono puniti (v. più innanzi).

[12] Nota come si descrive per ordine il mostro, dalla faccia, che era più vicina ai poeti, alle altre parti più lontane, e dopo data ad intendere con due vive similitudini la posizione di lui, si viene all'ultima e più remota parte, alla coda forcuta, che guizzava nel pozzo infernale.

Vidi presso di me un veglio solo,
  Degno di tanta reverenza in vista,
  Che più non dee a padre alcun figliuolo.
Lunga la barba e di pel bianco mista
  Portava, a' suoi capegli simigliante,
  De' quai cadeva al petto doppia lista.
Li raggi delle quattro luci sante [1]
  Fregiavan sì la sua faccia di lume,
  Ch'io 'l vedea come il Sol fosse davante. [2]

(*Purg.*, I, 31-39).

Vago [3] già di cercar dentro e dintorno
  La divina foresta [4] spessa e viva,
  Ch'agli occhi temperava il nuovo giorno, [5]
Senza più aspettar lasciai la riva, [6]
  Prendendo la campagna lento lento
  Su per lo suol che d'ogni parte oliva. [7]
Un'aura dolce, senza mutamento
  Avere in sè, [8] mi feria per la fronte
  Non di più colpo che soave vento; [9]
Per cui [10] le fronde, tremolando pronte,
  Tutte quante piegavano alla parte,
  U' la prim'ombra gitta il santo monte: [11]
Non però dal lor esser dritto sparte [12]
  Tanto, che gli augelletti per le cime
  Lasciasser d'operare ogni lor arte.
Ma con piena letizia l'ôre prime [13]

---

[1] Pochi versi (22-24) prima aveva detto:

Io mi volsi a man destra....
.... e vidi quattro stelle
Non viste mai, fuor ch'alla prima gente.

e in queste simboleggia le quattro virtù cardinali.

[2] Cfr. questa descrizione con quelle della Fiammetta, di Alcina, di Armida testè citate, e avrai un'idea di quella che il De Sanctis chiamò " la maniera dantesca, che è la grande poesia, quel dipingere a larghi e rapidi tocchi, lasciando grandi ombre illuminate da qualche vivo sprazzo di luce ". (*Nuovi saggi critici. Ugolino,* pag. 62). Qui non hai espresso se non il sentimento della gran riverenza che ispira a Dante l'aspetto di Catone, e quella lunga barba, quelle lunghe chiome, quella luce simbolica che illumina la faccia del vecchio. Eppure senti anche tu quella venerazione, e quasi ti vedi dinanzi quel vecchio, che Dante ha mirabilmente aiutato la tua fantasia a concepire e foggiare.

[3] Desideroso.

[4] Il Paradiso terrestre, che D. pone sulla sommità del monte del Purgatorio.

[5] Nota quanto brevemente è detto che le fronde delle piante impedivano che fosse molesta agli occhi del poeta la luce del Sole, che allora allora sorgeva.

[6] L'estremità, il ciglione, sul quale D., per una lunga scala, che saliva *diritta per entro il sasso,* era giunto (XXVII, 64, 124).

[7] Olezzava.

[8] Sempre ugualmente soave; non già or più or meno impetuosa come i venti terreni.

[9] Nota soavità pittoresca di verso.

[10] Per la quale aura.

[11] Verso occidente, ove naturalmente va l'ombra, quando il sole si leva; era pertanto un vento che spirava diritto da oriente.

[12] Non tanto allontanate o tolte dalla loro ordinaria e natural posizione, che gli uccelletti non vi potessero a tutto agio cantare e saltellar su, come sogliono.

[13] Le aure, il venticello mattutino. È oggetto. Soggetto di *ricevièno* (ricevevano) sono gli augelletti che cantano tra le foglie.

Cantando ricevièno intra le foglie,
Che tenevan bordone alle sue rime[1]
Tal, qual di ramo in ramo si raccoglie
Per la pineta, in sul lito di Chiassi,
Quand'Eolo Scirocco fuor discioglie.
Già m'avean trasportato i lenti passi
Dentro alla selva antica tanto, ch'io
Non potea rivedere ond'io m'entrassi:[2]
Ed ecco più andar mi tolse un rio,[3]
Che in vêr sinistra con sue picciole onde
Piegava l'erba che in sua ripa uscio.[4]
Tutte l'acque che son di qua più monde
Parrieno avere in sè mistura alcuna
Verso di quella, che nulla nasconde,[5]
Avvegna che[6] si muova bruna bruna
Sotto l'ombra perpetua, che mai
Raggiar non lascia sole ivi, nè luna.[7]

(*Purg.*, XXVIII, 1-33).

c) Nell'*esposizione*, finalmente, la norma generale del procedere dal noto all'ignoto, o al men noto, o da quel che sia di più facile intelligenza al più arduo od astruso, può applicarsi, secondo che la materia richieda, in due modi affatto diversi, e dare origine a due differenti metodi, che prendono il nome di *metodo sintetico* e *metodo analitico*. Talvolta, in fatti, a chiarir meglio quel che vogliamo esporre, o a persuadere altri della verità o ragionevolezza delle cose che diremo, le presentiamo prima nel loro complesso *(sintesi)*,[8] o prendiamo le mosse da qualche principio generale,

---

[1] Alle *loro* rime, cioè ai loro canti, ai quali s'accordava il leggiero stormir delle fronde, che pareva il romore che fa il vento quando agita le foglie dei pini. Il poeta, con una reminiscenza determinata, dice: quello che fa la pineta di Chiassi, (Classe presso Ravenna) quando tira scirocco. Eolo era, nella mitologia classica, il padre e signore dei venti, che teneva chiusi e legati in un antro, e mandava poi attorno a sua volontà.

[2] Fossi entrato. Enallage.

[3] Il fiume Lete, che induce in chi ne beve l'oblio delle colpe commesse ed espiate.

[4] Vedi eleganza e squisitezza d'immagine, per dir che correva verso la sinistra del poeta. Par di vederlo.

[5] A petto a quella, che non nasconde per torbidezza alcuna cosa che vi sia dentro.

[6] Sebbene, quantunque. Per quanto non penetri lì mai luce viva di sole o di luna. E nota scorrevolezza di versi.

[7] Vedi come descrive Dante questo luogo non umano, che è delizia di tutti i sensi: un odore soave d'ogni parte, un carezzevole alito di vento, che porta dolce refrigerio, i canti degli uccelli e lo stormir delle frondi, che fanno un concento gratissimo; e poi quella similitudine della pineta di Chiassi, che ti dia un'idea determinata di questo complesso di cose, e poi quel ruscello fresco e purissimo, quelle rive erbose, quell'ombra perpetua. Confronta con la descrizione della *Vallata delle donne*, e vedi che, da poco in fuori, qui è tutto quel che di delizioso e di bello era là, e anche qualche cosa di più, e tutto in men d'una trentina di versi!

[8] Greco da *syntithénai* porre insieme.

da qualche massima ben nota, e poi, via via ragionando e particolareggiando, veniamo ad esporre di quel complesso ad una ad una le parti, come sciogliendolo e sminuzzandolo *(analisi),*[1] o di quel principio mostriamo esser necessarie e naturali conseguenze, cose di cui altri prima dubitava, o forse ignorava anche l'esistenza. Così, compiendo a poco a poco l'analisi di quel che abbiamo prima enunciato complessivamente o implicitamente, procediamo con metodo analitico. Tal'altra invece, rilevati ed esposti più fatti particolari, li raccogliamo in un complesso ordinato ed organico, o determiniamo il principio o la legge che li governa e può governar tutti gli altri della stessa natura; e allora, poichè, premessa un'analisi, veniamo a poco a poco formando ed esponendo una sintesi, e ordiniamo la cognizione di varie parti a far concepir quella di un tutto, diciamo di procedere con metodo sintetico. Ma sarà da seguire, secondo i casi, l'uno o l'altro, tenendo sempre ferma la regola generale che abbiamo sopra enunciata; e però il metodo analitico, quando l'idea complessiva o il principio generale siano più noti o più facili a capire dei particolari, che se ne rileveranno o argomenteranno; il sintetico, quando la cognizione dei particolari sembri più agevole che quella del complesso, o quando se ne argomenti qualche legge o principio prima ignorato.

1°. Esempi bellissimi ne abbiamo in gran copia, e non pochi ce ne offre anche qui la *divina Commedia;* e se non fosse che la lunghezza loro e più ancora l'ardua materia me ne trattengono, riporterei qui i due luoghi, che mi sembrano i più belli di questo genere, e dove l'ordine e la lucidità è veramente ammirabile, specialmente se consideriamo la forma poetica; cioè il Canto XXV del *Purgatorio,* dove s'induce il poeta Stazio a dichiarare il modo della formazione dei corpi viventi e delle ombre che circondano gli spiriti dopo la morte; e il Canto II del *Paradiso,* dove Beatrice discute e dichiara, secondo l'opinion del poeta, l'origine e la causa delle macchie lunari. Citerò invece, come begli esempi del metodo analitico, i due luoghi, dove il Poeta espone il sistema delle pene del suo *Inferno* e del suo *Purgatorio,* che ci sembra bene proporre allo studio e alla meditazione dei giovani anche come buon fondamento a intendere la macchina maravigliosa dell'opera più insigne della nostra letteratura.

[1] Greco da *analysin* separare, scomporre.

« Figliuol mio, dentro da cotesti sassi,
Cominciò [1] poi a dir, son tre cerchietti
Di grado in grado, come quei che lassi.[2]
Tutti son pien di spirti maledetti;
Ma perchè poi ti basti pur la vista,
Intendi come e perchè son costretti.[3]
D'ogni malizia, ch'odio in cielo acquista,
Ingiuria è il fine, ed ogni fin cotale
O con forza, o con frode altrui contrista;[4]
Ma perchè frode è dell'uom proprio male,
Più spiace a Dio;[5] e però stan di sutto
Gli frodolenti, e più dolor gli assale.
De' violenti il primo cerchio è tutto;
Ma perchè si fa forza a tre persone,
In tre gironi è distinto e costrutto.
A Dio, a sè, al prossimo si puone [6]
Far forza; dico [7] in loro ed in lor cose,
Come udirai con aperta ragione.
Morte per forza e ferute dogliose
Nel prossimo si dànno, e nel suo avere
Ruine, incendi, e tollette [8] dannose;

---

1 Virgilio a Dante. Percorsi i primi sei cerchi dell'Inferno, cioè il limbo dei non battezzati, e i luoghi dove sono puniti i lussuriosi, i golosi, gli avari coi prodighi, gl'iracondi cogli accidiosi attuffati nello Stige, che circonda le mura della città di Dite, e infine lo spazio che gira dentro queste mura e dove giacciono nei sepolcri infocati gli eretici; i due poeti si fermano (*Inf.*, XI, 1-2)

in sull'estremità d'un'alta ripa,
che facevan gran pietre rotte in cerchio,

per *ausare il senso* al puzzo, che vien su dal profondo dell'abisso. Il quale può immaginarsi come un larghissimo pozzo il cui orlo è formato dal cerchio (diviso in tre parti o gironi) dove son puniti i violenti, il fondo da un ripiano inclinato e diviso da argini in dieci fossati o bolgie, dove stanno i frodolenti; senonchè poi nel mezzo di questo ripiano si apre un buco profondo naturalmente circolare, in fondo al quale sta Lucifero in mezzo al fiume Cocito stagnante e gelato, nel quale sono piantati i traditori. Quell'orlo, quel fondo, e la superficie del fiume ghiacciato sono i tre *cerchietti* digradanti, cioè di grado in grado minori, di cui qui si parla: *cerchietti*, rispetto ai precedenti molto più ampii.

2 Quelli che lasci, pei quali sei già passato.

3 Gli *spiriti maledetti*, costretti o stipati al tormento in quei tre cerchi.

4 Nei *cerchietti* son punite le colpe nate da *malizia;* e malizia è il sentimento, che muove l'uomo a fare il male col fine di recare *ingiuria*, cioè di fare ingiustizia, togliere a chicchessia quel che è giusto ch'egli abbia: al che s'adopera o la violenza, o la frode.

5 Perchè è abuso di un maggior dono di Lui, cioè dell'intelletto, che non è comune ai bruti come la forza.

6 Può. Questo *ne* epitetico cagionato dall'avversione del popolo toscano alle parole tronche, rimane ancora nelle forme popolari *ène* per *è, téne, méne, chéne* per i pron. *te, me* e *che* (interrog.); alle altre forme il popolo aggiunge più volentieri un semplice *e*, per es. *fàe, montòe,* e perfino *pàe* e *màe* per *pa'* e *ma'* formati con apocope da *padre* e *madre*. Ma nei primi tempi delle lettere nostre era assai più frequente: S. Caterina ha *giocòne* (lett. 71) e *fàne* (l. 114), e per ivi *ine* (passim); in un canto popolare del secolo XV, edito dall'amico mio prof. F. Novati (Ancona, 1884), si trovano perfino *fene* e *rene* per fé (fede) e re.

7 Cioè a dire; intendo di dire. *In*, come più sotto *nel, in, ne'*, hanno il valore latino di *contro*.

8 Rapine. È una specie di participio sostantivato, che non so se ricorra altrove. Ben si trova con valor d'aggettivo *tolletto* accoppiato sempre a *mal: maltolletto* per mal tolto, cioè cosa di malo acquisto. *Ferute*, forma arcaica per *ferite*.

Onde omicide[1] e ciascun che mal fiere,[2]
Guastatori e predon, tutti tormenta
Lo giron primo per diverse schiere.
Puote uomo[3] avere in sè man violenta,
E ne' suoi beni; e però nel secondo
Giron convien che senza pro si penta
Qualunque priva sè del vostro mondo,[4]
Biscazza e fonde la sua facultade,[5]
E piange là dove esser dee giocondo.
Puossi far forza nella Deitade,
Col cor negando e bestemmiando quella,
E spregiando natura e sua bontade;
E però lo minor giron suggella
Del segno suo e Sodoma e Caorsa,[6]
E chi, spregiando Dio, col cor favella.[7]
La frode, ond'ogni coscienza è morsa,[8]
Può l'uomo usare in colui che 'n lui fida,
Ed in quei che fidanza non imborsa.
Questo modo di retro[9] par che uccida
Pur[10] lo vincol d'amor che fa natura;
Onde nel cerchio secondo s'annida
Ipocrisia, lusinghe e chi affattura,[11]
Falsità, ladroneccio e simonia,[12]
Ruffian, baratti[13] e simile lordura.
Per l'altro modo quell'amor s'obblìa
Che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
Di che la fede spezial si cria;[14]
Onde nel cerchio minore, ov'è il punto[15]
Dell'Universo, in su che Dite siede,
Qualunque trade[16] in eterno è consunto „.

---

[1] Omicidi. Anche nel c. XIX (v. 113) *idolatre* per *idolatri*.

[2] Da ferire, come fiede da fedire. Cfr. siede da sedere, viene da venire, etc.

[3] Può alcuno. Nel francese è divenuto *on*, e rimane come pronome indefinito; in italiano non si adopera più.

[4] I suicidi, violenti contro se stessi.

[5] Gli scialacquatori, violenti contro i loro beni, finiti i quali, visser tristi, quando avrebbero potuto viver lieti, o dei quali fecero strumento di dannazione, anzichè di salute e di gioia eterna.

[6] Sodomiti e usurai. La città di Cahors, nel Quercy, era famoso nido di usurai: ma, per verità, in Francia gli usurai venivano chiamati *lombardi*, nome che si estendeva a tutti gli Italiani, molti dei quali facevano arte di cambio ed avevano banche in Francia.

[7] Bestemmiatori per superbo dispregio di Dio.

[8] Verso variamente interpretato; i più: la frode, che porta seco sempre il rimorso.

[9] Il secondo, cioè la frode usata contro chi non si fida.

[10] Soltanto l'amor naturale del prossimo.

[11] Chi fa malie, fattucchierie: maghi, o stregoni, o indovini. Nel resto della terzina, salvo la prima parola del terzo verso, è usato sempre il termine astratto invece del concreto.

[12] Simoniaci, che fanno mercato delle cose sacre.

[13] Barattieri, cioè coloro, che fan mercato delle cose pubbliche.

[14] " Frodando chi si fida, si rompe e il vincolo naturale, e quel della fede data „. (Tommaseo).

[15] Il centro. Secondo il sistema di Tolomeo. *Dite* chiama Lucifero, che immagina proprio conficcato nel centro della terra.

[16] Tradisce.

Ed io: " Maestro, assai chiaro procede
La tua ragione, ed assai ben distingue
Questo baratro e il popol che il possiede.
Ma dimmi: quei della palude pingue,[1]
Che mena il vento[2] e che batte la pioggia,[3]
E che s'incontran con sì aspre lingue,[4]
Perchè non dentro della città roggia[5]
Son ei puniti, se Dio gli ha in ira?
E se non gli ha, perchè sono a tal foggia? "[6]
Ed egli a me: " Perchè tanto delira,
Disse, lo ingegno tuo da quel ch'ei suole?
Ovver la mente dove altrove mira?[7]
Non ti rimembra di quelle parole,
Con le quai la tua Etica[8] pertratta
Le tre disposizion che il Ciel non vuole,
Incontinenza, malizia, e la matta
Bestialitade?[9] e come incontinenza
Men Dio offende e men biasimo accatta?
Se tu riguardi ben questa sentenza,
E rechiti alla mente chi son quelli
Che su di fuor[10] sostengon penitenza,
Tu vedrai ben perchè da questi felli[11]
Sien dipartiti, e perchè men crucciata
La divina giustizia gli martelli.[12]

(*Inf.*, XI, 16-90).

[1] Gl'iracondi e gli accidiosi attuffati nello Stige.

[2] I lussuriosi trascinati dalla " bufera infernal, che mai non resta ".

[3] I golosi. V. sopra, a pag. 29.

[4] Gli avari e i prodighi, che, voltolando gran pesi in direzioni opposte, e incontrandosi, si azzuffano.

[5] La città *roggia,* cioè rossa, è la città di Dite, le cui torri erano parse a Dante " vermiglie, come se di fuoco uscite ". (*Inf.*, VII, 72).

[6] Perchè son tormentati così? Nota il dilemma.

[7] Qual delirio ti fa ragionar così stranamente? O quali altri pensieri non ti lasciano considerar questo a dovere?

[8] L'*Etica* (morale) d'Aristotele; *tua,* cioè a te così nota.

[9] Son tre differenti gradi del male: l'incontinenza è il non sapersi tenere nei limiti giusti, amando le cose temporali; " eccede, come dice il Tommaseo, nel desiderio del bene, ed erra nella scelta dei mezzi ". La malizia è amor del male e dell'ingiusto, come abbiam veduto, pur mossa da amor eccessivo di se stesso: la bestialità è l'offuscamento della ragione pel vizio; è, come pur dice il Tommaseo, " qualunque vizio condotto a tale eccesso, che par degno di ente irragionevole, che degrada l'umana dignità ". Dante però pone fuori della città di Dite gl'incontinenti; maliziosi e bestiali mescola negli altri cerchi, divisi, nel modo già esposto, secondo la varietà delle colpe.

[10] Fuori delle mura di Dite.

[11] Nota proprietà: felli è quanto dir maliziosi. Franc. da Buti, commentando il c. XXI dell'*Inferno,* dice: " Fello è colui, che pensa di mal fare ad altrui ".

[12] Nota ora l'ordine dell'esposizione: Accennata la qualità dei cerchi dell'Inferno più basso, dice prima in generale quella dei peccatori che vi son puniti. E però prima, l'indole e il fine della malizia; poi viene a particolareggiare e analizzare, distinguendo i due mezzi che questa può adoperare: violenza e frode; fa quindi la distinzione della violenza, che rende ragione dei tre gironi del primo cerchietto; poi la division della frode, che dà ragione della separazione dei semplici frodolenti dai traditori. Indi, come soluzione d'un dubbio mosso da Dante, V. dice la ragione per la quale gl'incontinenti son puniti fuori della *città roggia,* e dimostra la minor gravità dell'incontinenza. Seguiva poi un altro dubbio,

Nè Creator nè creatura mai
. . . . fu senza amore
O naturale o d'animo;[1] e tu il sai.
Lo natural è sempre senza errore;
Ma l'altro puote errar per malo obbietto,
O per poco, o per troppo di vigore.
Mentre ch'egli è ne' primi ben[2] diretto
E ne' secondi se stesso misura,
Esser non può cagion di mal diletto;[3]
Ma, quando al mal si torce, o con più cura
O con men che non dee corre nel bene,
Contra il Fattore adovra sua fattura.[4]
Quinci comprender puoi, ch'esser conviene
Amor sementa in voi d'ogni virtute
E d'ogni operazion che merta pene.[5]
Or, perchè mai non può dalla salute
Amor del suo suggetto volger viso,
Dall'odio proprio son le cose tute;[6]
E perché intender non si può diviso,
E per sè stante, alcuno esser dal primo,[7]
Da quello odiare ogni affetto è deciso.
Resta, se, dividendo, bene estimo,
Che il mal che s'ama è del prossimo, ed esso
Amor nasce in tre modi in vostro limo.[8]

---

e la spiegazione del come gli usurai fossero violenti; ma non m'è parso necessario riportarla: è un particolare; l'esposizione generale qui è finita.

1 Bellissima sentenza. *Amor naturale* chiama l'amore istintivo, cioè, con potente traslato, quel che tien legate tutte le creature, animate o no, nella maravigliosa armonia del creato. È virtù divinamente posta nelle creature, e varia secondo la varia natura loro; e però non può errare. *Amor d'animo* è l'affetto guidato dal libero arbitrio dell'uomo, e però può errare, sia che si ponga in cosa non buona, sia che pur rivolto a cose buone, non serbi la giusta misura.

2 Primo bene è Iddio; primi beni, per estensione, quelle cose che a Dio ci conducono; e l'affetto è sempre diretto nei primi beni, quando ama le creature come mezzo a conseguire Iddio. Le creature sono i beni secondi, che non è colpa desiderare, ma è colpa desiderar troppo, dimenticando per loro il primo bene. Annota qui il Tommaseo: "L'ordine degli amori è segnato in queste poche parole d'Agostino: *Dio sopra noi; noi, cioè l'anima nostra; gli uomini intorno a noi; il corpo nostro sotto di noi*. Così sapientemente è distinto l'amor proprio pericoloso e reo, dall'amore di sè innocente e naturale e invincibile.... L'uomo dee amare, e non può non amare, la dignità dell'anima propria più che dell'anima altrui; ma il corpo proprio, cioè la vita e tutti i beni di quello, dee posporre al bene delle anime de' fratelli ".

3 Di piacere colpevole.

4 Interpetrano: allora l'uomo (*fattura* di Dio) opera (*adopra*) contro il Creatore, cioè pecca. Ma forse potrebbe intendersi: si serve contro Dio (in offesa di Dio) della fattura di lui, cioè del suo dono (ch'è il libero arbitrio) e delle sue creature. Il senso infine è lo stesso, ma il periodo ne sarebbe meno sforzato.

5 Simile dottrina in S. Caterina (l. 80).

6 L'amor del male è odio. Or, non può alcuno odiar se stesso, volere il proprio male; cosa contro natura, perchè ognuno procura naturalmente la propria salute. *Tute* sicure. Latinismo.

7 L'uomo non può neppur odiar Iddio suo creatore, sua causa: l'effetto non potendo concepirsi senza la causa, odiare Dio non si potrebbe, senza odiare se stesso. Il Tommaseo chiosa: " L'uomo non può odiare Dio sua cagione, può dire ch'e' non esiste, può bestemmiarlo, attribuendogli umani difetti: odiarlo non può come Dio ". *Deciso*, tagliato, separato, lontano.

8 Nel nostro fango: Nota l'Andreoli: " Bene è a proposito, parlando di amore

È chi per esser suo vicin soppresso
Spera eccellenza, e sol per questo brama
Ch'el sia di sua grandezza in basso messo;[1]
È chi podere, grazia, onore e fama
Teme di perder perch'altri sormonti,
Onde s'attrista sì, che il contrario ama;[2]
Ed è chi per ingiuria par ch'adonti
Sì, che si fa della vendetta ghiotto:
E tal convien che il male altrui impronti.[3]
Questo triforme amor quaggiù di sotto[4]
Si piange. Or vo' che tu dell'altro intende,
Che corre al ben con ordine corrotto.[5]
Ciascun confusamente un bene apprende
Nel qual si queti l'animo, e desira;[6]
Perchè[7] di giugner lui ciascun contende.
Se lento[8] amore in lui veder vi tira,
O a lui acquistar, questa cornice,[9]
Dopo giusto pentèr,[10] ve ne martira.
Altro ben è, che non fa l'uom felice:
Non è felicità, non è la buona
Essenzia, d'ogni ben frutto e radice.
L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
Di sovr'a noi si piange per tre cerchi;
Ma come tripartito si ragiona,
Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.[11]

(*Purg.*, XVII, 91-139).

---

del male, il ricordar che fummo fatti di fango. (*Genesi* II, 7) ».

[1] I superbi braman grandezza, e speran di conseguirla dall'abbassamento e dall'oppressione altrui. Amano dunque il mal del prossimo.

[2] Gl'invidiosi desiderano e procurano l'altrui infamia, per paura di sembrar da meno del prossimo loro, e s'attristano dell'onore altrui.

[3] Gl'iracondi non perdonano ingiuria, ma se ne adontano, e agognano la vendetta, e la compiono con altrui danno.

[4] Questi tre generi dell'amor del male, dell'odio, sono puniti nei tre cerchi più bassi del Purgatorio: i poeti sono ora nel quarto, dove son puniti gli accidiosi.

[5] Cioè che desidera il bene, ma inordinatamente, perchè o troppo rimessamente e fiaccamente ama il bene verace, i *primi beni*, come fan gli accidiosi; o ama con ardore eccessivo i *beni secondi*, terreni, cioè le ricchezze o i piaceri.

[6] Bellissima sentenza. Gli uomini bramano un bene, nel quale l'anima loro trovi la sua pace, e l'apprendono in confuso, perchè questa pace non troveranno mai in nessuno dei beni terreni. Qui pure, cfr. S. Caterina (I, 67 e 77; vol. II, p. 34 e 82, dell'ediz. del Tommaseo). E v. anche *Convito*, IV, 12.

[7] Per la qual cosa.

[8] Fiacco, freddo.

[9] Questo cerchio del Purgatorio; il quarto, nel quale i poeti si trovano.

[10] Perchè i peccati, di cui l'uomo non si pente, son puniti nell'Inferno. Se poi il pentimento sia indugiato fino alla morte, immagina Dante che si debba ristorare e scontare dimorando in penitenza nell'Antipurgatorio, cioè nei primi balzi del monte, prima di andare a scontare le pene del Purgatorio stesso.

[11] Nel più basso di quei cerchi è punita l'avarizia con la prodigalità, nel seguente la gola, nell'altro la lussuria. Notisi ora l'ordine dell'esposizione. Prima si pone il fondamento d'ogni opera buona o rea nell'amore; si distingue poi il naturale dal libero; e poichè in questo solo può esser peccato, si determinano i modi nei quali può errare; l'obbietto cattivo, o l'inordinato procedere. L'obbietto cattivo è il male, che può solo desiderarsi del prossimo, e in tre modi; l'inordinato procedere sarà o la fiacchezza nell'amare il bene vero, o il troppo fervore nell'amare i beni

2.° Come esempio poi del metodo sintetico, veggasi questo luogo del *Saggiatore* di Galileo Galilei (cap. VIII), dove all'esposizione si congiunge la narrazione ragionata di un fatto di singolare importanza, qual'è l'invenzione del telescopio.

" Voglio ancora ammettere al Sarsi[1] che il suo maestro[2] con buona intenzione si mettesse a sostenere quell'opinione, credendo di conservare ed accrescere la riputazione ed il pregio del telescopio contro alle calunnie di quelli che lo predicavano fraudolente e per ingannator della vista, e così cercavano di spogliarlo de' suoi ammirabili pregi; ma in questo fatto, quanto l'intenzion del Padre mi par lodevole e buona, tanto l'elezione e la qualità delle difese mi si rappresenta cattiva e dannosa, mentr'ei vuole contro all'imposture de' maligni fare scudo agli effetti veri del telescopio coll'attribuirgliene de' manifestamente falsi.[3] Questo non mi par buon luogo topico,[4] per persuader la nobiltà di tale strumento. Per tanto piaccia al Sarsi di scusarmi, se io non vengo con quella larghezza, che forse gli par che convenisse, a chiamarmi e confessarmi obbligato per li novi pregi ed onori arrecati a questo strumento. E con qual ragione pretènde egli che in me si debba accrescer l'obbligo e l'affezione verso di loro per li vani e falsi attributi, mentr'egli, perchè io col dir cose vere gli traggo d'errore, mi pronunzia la perdita della loro amicizia? Segue appresso, e non so quanto opportunamente s'induce a chiamare il telescopio mio allievo, ma a scoprire insieme come non è altrimenti mio figliuolo.[5] Che fate, signor Sarsi? Mentre voi siete su 'l maneggio d'interessarmi in obblighi grandi per li benefici fatti a questo ch'io reputava mio figliuolo, mi venite dicendo che non è altro ch'un allievo? Che rettorica è la vostra? Avrei più tosto creduto che in tale occasione voi aveste avuto a cercar di farmelo creder figliuolo, quando ben voi foste stato sicuro che non fosse. Qual parte io abbia nel ritrovamento di questo strumento e s'io lo possa ragionevolmente nominar mio parto, l'ho gran tempo fa manifestato nel mio *Avviso Sidereo,*[6] scrivendo come in Venezia, dove allora mi ritrovava, giunsero nuove che al signor conte Mau-

---

secondi, i quali a tre generi posson ridursi. Ecco quindi ragionatamente ordinati i sette peccati mortali, e le parti del Purgatorio, dove sono espiati, e tutto ciò, distinguendo via via e ricercando le conseguenze del principio generale primieramente enunciato.

[1] Lotario Sarsi, pseudonimo, sotto il quale si era nascosto il p. Orazio Grassi gesuita professore d'astronomia nel Collegio Romano, pubblicando un libro intitolato *Libra astronomica e filosofica,* nel quale si prendeva occasione da uno scritto di Mario Guiducci scolaro del Galilei, intorno a certa cometa, per censurar le dottrine di questo.

[2] Il mentovato p. Grassi.

[3] " Il S., per farmi un segnalato favore, vuol nobilitare il telescopio con una ammirabile condizione e facoltà di illuminare gli oggetti che per esso rimiriamo, non meno che ei ce gl'ingrandisca ". Così il Galilei nel c. VII, dove dimostra la falsità di questa asserzione.

[4] *Luogo topico:* argomento. Così si chiamavano, in rettorica, gli argomenti più naturali.

[5] Festevole parlar metaforico. (V. cap. seg.) Vuol dir che invece che inventore, considerava il Galilei soltanto come perfezionatore del telescopio.

[6] *Nuntius sydereus,* opera pubblicata dal Galilei nel marzo del 1610, in cui rendeva conto e della invenzione e struttura del telescopio, e delle cose che per mezzo di quello aveva già scoperte; fra

rizio[1] era stato presentato da un Olandese[2] un occhiale, col quale le cose lontane si vedevano così perfettamente, come se fussero state molto vicine; nè più fu aggiunto. Su questa relazione io tornai a Padova, dove allora stanziava, e mi posi a pensar sopra tal problema, e la prima notte dopo il mio ritorno lo ritrovai, ed il giorno seguente fabbricai lo strumento, e ne diedi conto a Venezia ai medesimi amici co' quali il giorno precedente ero stato a ragionamento sopra a questa materia. M'applicai poi subito a fabbricarne un altro più perfetto, il quale sei giorni dopo condussi a Venezia, dove con gran maraviglia fu veduto quasi da tutti i principali gentiluomini di quella repubblica, ma con mia grandissima fatica, per più d'un mese continovo. Finalmente, per consiglio d'alcun mio affezionato padrone, lo presentai al principe in pieno collegio, dal quale quanto ei fusse stimato e ricevuto con ammirazione testificano le lettere ducali che ancora sono appresso di me, contenenti la magnificenza di quel serenissimo principe in ricondurmi,[3] per ricompensa della presentata invenzione, e confermarmi in vita nella mia lettura[4] nello studio di Padova, con duplicato stipendio di quello che aveva per addietro, ch'era poi più che triplicato di quello di qualsivoglia altro mio antecessore. Questi atti, signor Sarsi, non son seguiti in un bosco o in un diserto: son seguiti in Venezia, dove se voi allora foste stato, non m'avreste spacciato così per semplice balio;[5] ma vive ancora, per la Dio grazia, la maggior parte di quei signori benissimo consapevoli del tutto, da' quali potrete esser meglio informato. Ma forse alcuno mi potrebbe dire che di non piccolo aiuto è al ritrovamento e risoluzion d'alcun problema l'esser prima in qualche modo renduto consapevole della verità della conclusione, e di non cercar l'impossibile; e che perciò l'avviso e la certezza che l'occhiale era di già stato fatto mi fusse d'aiuto tale, che per avventura senza quello non l'avrei ritrovato. A questo io rispondo distinguendo, e dico che l'aiuto recatomi dall'avviso svegliò la volontà ad applicarvi il pensiero, che senza quello può esser che io mai non v'avessi pensato; ma che, oltre a questo, tale avviso possa agevolar l'invenzione, io non lo credo: e dico di più, che il ritrovar la risoluzione d'un problema pensato e nominato è opera di maggiore ingegno assai, che 'l ritrovarne uno non pensato nè nominato, perchè in questo può aver grandissima parte il caso, ma quello è tutto opera del discorso:[6] e già noi siamo certi che l'Olandese primo inventore del telescopio,

---

le altre i pianeti medicei, le alture della Luna, certe nebulose, che cosa fosse la via lattea, etc.

[1] Maurizio di Nassau figliuolo di Guglielmo d'Orange *(il Taciturno)*, alla morte del quale (1584) era stato nominato presidente del Consiglio dell'unione dei Paesi Bassi, autorità ch' egli rese più assoluta, che secondo la costituzioue, non dovesse essere.

[2] Era costui un certo Jansen occhialaio di Middleburg.

[3] *Condurre* significa stipendiare; onde la *condotta* e i *condottieri* etc., di cui non resta altro che il nome, e il medico *condotto*, che resta in effetto. A quel tempo si *conducevano* anche i professori, e per averli spesso i vari *studi* e i vari stati facevano una gara, e quasi un incanto.

[4] Magistero, ufficio di lettore, cioè professore.

[5] Del telescopio; sibbene per padre, V. sopra.

[6] Del ragionamento.

era un semplice maestro d'occhiali ordinari, il quale casualmente maneggiando vetri di più sorte si abbattè a guardare nell'istesso tempo per due, l'uno convesso e l'altro concavo, posti in diverse lontananze dall'occhio, ed in questo modo vide ed osservò l'effetto che ne seguiva, e ritrovò lo strumento. Ma io, mosso dall'avviso detto, ritrovai il medesimo per via di discorso; e perchè il discorso fu anco assai facile, io lo voglio manifestare a V. S. illustrissima, acciocchè raccontandolo dove ne cadesse il proposito, ella possa render colla sua facilità più creduli quelli, che col Sarsi volessero diminuirmi quella loda, qualunqu'ella si sia, che mi si perviene. Fu dunque tale il mio discorso: Questo artifizio o consta d'un vetro solo, o di più; d'un solo non può essere, perchè la sua figura o è convessa, cioè più grossa nel mezzo che verso gli estremi, o è concava, cioè più sottile nel mezzo, o è compresa tra superficie parallele; ma questa non altera punto gli oggetti visibili col crescergli o diminuirgli; la concava gli diminuisce; la convessa gli accresce bene,[1] ma gli mostra assai indistinti ed abbagliati; adunque un vetro solo non basta per produr l'effetto. Passando poi a due, e sapendo che il vetro di superficie parallele non altera niente, come si è detto, conchiusi che l'effetto non poteva nè anco seguir dall'accoppiamento di questo con alcuno degli altri due. Onde mi restrinsi a volere esperimentare quello che facesse la composizion degli altri due, cioè del convesso e del concavo, e vidi come questa mi dava l'intento; e tale fu il progresso del mio ritrovamento, nel quale di niuno aiuto mi fu la concepita opinione della verità della conclusione. Ma se il Sarsi o altri stimano che la certezza della conclusione arrechi grande aiuto al ritrovare il modo del ridurla all'effetto, leggano l'istorie, chè ritroveranno essere stata fatta da Archita una colomba che volava, da Archimede uno specchio che ardeva in grandissime distanze, ed altre macchine ammirabili, da altri essere stati accesi lumi perpetui, e cento altre conclusioni stupende; intorno alle quali discorrendo, potranno con poca fatica e loro grandissimo onore ed utile ritrovarne la costruzione, o almeno, quando ciò lor non succeda, ne caveranno un altro beneficio, che sarà il chiarirsi meglio che l'agevolezza, che si promettevano da quella precognizione della verità dell'effetto, era assai meno di quel che credevano „.[2]

§ 4. Apparisce pur manifesto quanto giovi alla chiarezza la bontà dell'elocuzione, cioè la scelta di quelle espressioni, che più convenientemente significhino i concetti voluti e meglio possano farli afferrare e comprendere da chi ci ascolta.

[1] *Bene.* Ha valore concessivo. Ora in quel senso si direbbe *sì, bensì.*

[2] Qui la parte narrativa s'intreccia con l'espositiva, e puoi notare come opportunamente. I fatti messi in luce ed esaminati via via conducono l'A. a provare il suo assunto; e nel ragionamento, che conduce il G alla sua invenzione, vediamo ch'egli si fonda sui dati di successive esperienze, che lo conducono, per esclusione, a stabilire il principio, sul quale la costruzione del telescopio si fonda. Nell'esposizione egli non fa altro che riprodurre per ordine il processo tenuto dalla sua mente, per giungere alla sua grande invenzione.

Al quale scopo occorrerà anzitutto che noi cerchiamo di scrivere, come si dice, con *purità*, cioè *usando in tutto e per tutto il linguaggio di coloro, pei quali scriviamo;* perchè termini o modi di dire usurpati ad altri linguaggi *(barbarismi)*, o coniati novamente e inventati senza necessità in modo non conforme all'indole della lingua *(neologismi)*, o tali che, usati in altri tempi, non si adoperino nè s'intendano ora più, o abbiano variato significazione *(arcaismi)*, o alterazioni delle leggi grammaticali e sintattiche del linguaggio *(solecismi)* potranno o non venire intesi affatto, o almeno richiedere, per essere intesi a dovere, sforzo e fatica, a danno della perspicuità e dell'efficacia dei concetti che vogliONsi esprimere.

a) Il nome di *barbarismo* non suona ingiuria alla lingua, da cui i vocaboli o i modi così chiamati si tolgono, poichè deriva dal primo significato della parola greca *bárbaros*, che voleva dire chi non sapeva ben parlare la lingua (quasi balbuziente), cioè, per i Greci, chiunque greco non fosse. Pertanto è per noi barbarismo ogni parola o costrutto, che non sia veramente italiano: sia francese, o tedesco, o di qualsivoglia altra nazione; o anche greco o latino, sebbene molti, come per riverenza alle due lingue classiche, escludano dal novero dei barbarismi i latinismi e i grecismi. A ogni modo, poichè il vezzo d'altri tempi di fiorir le scritture di parole e modi latini o greci è ora dismesso, e invalso invece grandemente quello di mescolarle di modi e parole d'altre lingue moderne, e massimamente francesi; da questi è soprattutto necessario che si guardino i giovani. Specialmente poi quando a quelle forme si dà un'apparenza italiana, che possa farle credere quel che non sono; come quando si dica, p. es., *bigiotteria, complotto, cupone, flacone, lingeria, pepiniera, rimpiazzare*, invece di gioielleria, trama, cedola, boccetta, biancheria, vivaio, surrogare o sostituire. Il mettere in una scrittura un *souvenir*, o un *lunch*, o un *frac*, per dire un ricordo, una colazione, o merenda, o spuntino che sia, una giubba o falda, è scipita leziosaggine, che, speriamo, passerà colla moda volubile, e che, se basta a guastar le scritture e a renderle meno intelligibili ai più, non può però solleticare a imitarla chi si proponga di scrivere italiano. Ma peggior barbarismo è quello di far forza al nostro linguaggio per ridurlo ad esprimer concetti più conformi al modo di concepire e pensare d'altri popoli che al nostro, o per dire a modo altrui, sebbene con parole italiane, cose, che noi consideriamo sotto altro aspetto. Così l'adoperare certe esagerate espressioni, dalle quali il popolo nostro

rifugge;[1] così certe parole di significato generico o indeterminato, che noi non usiamo, perchè preferiamo servirci nei vari casi di quelle che l'uso del popolo appropriò a ciascheduno; o certi giri di frase, che non rispondono al nostro modo di vedere e rappresentare i concetti. Come sarebbe, per dar qualche esempio, usare a tutto pasto e inopportunamente *incantevole* per delizioso o leggiadro, *detestabile* per cattivo o spiacevole, *perfettamente*, dove l'idea di perfezione non sia, o certe brutte locuzioni, come *colossale, piramidale, fenomenale* e simili, invece di dire, secondo i casi, grande, gigantesco, madornale, marchiano etc.; o trasportar l'*interesse*, che significa in italiano il frutto della moneta data a cambio, e poi, per facile estension di significato, il vantaggio (e per i più antichi anche il danno) specialmente materiale, che da una cosa si ricava, a voler dire invece tutto quello, che i Francesi comprendono nel loro generico *intérêt*, cioè la premura, la sollecitudine, il favore che si può dare a checchessia, il gradimento, il gusto, il piacere, che una cosa ci dà, e fin l'importanza o il rilievo di quella; o tradurre alla lettera il francese *tenir à quelque chose*, che significa o tenersene (quasi andarne superbo), o starci attaccato, o ad ogni modo volerla, o averla a cuore, etc. Per dare un altro esempio, la prossimità di qualche azione futura o passata è espressa dai Francesi coll'idea del moto di chi la fa: *venir de faire — aller faire — quelque chose;* e il dir similmente sarebbe brutto barbarismo per noi, che vediamo rispetto all'azione imminente piuttosto uno stato che un moto di chi la farà *(stare, o esser per fare);* e l'azione testé trascorsa o compiuta indichiamo piuttosto per via d'avverbi (*testé, or ora, allora allora* e simili), o talvolta anche soltanto colla forma temporale del verbo.

b) Più che mai regna ora la smania dei neologismi, e forse l'ha favorita la necessità di trovar nuove parole, a significar cose, che altri tempi non conobbero,[2] e soprattutto le scoperte scientifiche e i nuovi trovati, che son gloria del tempo nostro. I quali nondimeno (poichè l'uomo non ha più la facoltà di trovare nuove radici, o elementi primitivi delle parole) si sono chiamati con vocaboli formati per via di composizione per lo più di parole latine o greche, perchè quelle due lingue, che non suonano più sulla bocca di nessun popolo, sono tuttavia le più universalmente note fra la gente culta d'ogni nazione, e però più utili al linguaggio della scienza, che è

[1] Ciò, invece, è come naturale ai Francesi, secondo che rilevava lo Sterne. V. il *Viaggio sentimentale*, trad. dal Foscolo; c. XXIX, nota, e c. XXXI.

[2] Già nei suoi *Ragionamenti* rilevava questa necessità il Firenzuola, allegando come esempio la voce *bombarda*, trovata a significare un'arma che i più antichi non avevano, e citando Orazio, che pur aveva asserito negli autori d'ogni tempo il diritto di arricchir la lingua di nuovi vocaboli. (*Op.*, vol. I, p. 100. Napoli, 1864).

patrimonio di tutti i popoli, nè appartiene più a questo che a quello. Ma a questi, che a rigor di termine, non potremmo neppur chiamare neologismi,[1] non sono stati paghi i moderni scrittori, che han voluto cercare modi nuovi di esprimer cose, che si son sempre dette, e dal popolo intese, altrimenti. Opera inutile e dannosa, perchè atta piuttosto a generar confusione che altro; sia che l'abbia consigliata il desiderio d'un certo maggior bagliore e luccichio del discorso, o d'una maggior esattezza a ritrarre concetti artificiosamente e laboriosamente ideati e stiracchiati fuor del comune concepire e sentire, o soltanto quello della novità e della singolarità. Certamente il popolo intenderà meglio, per es., la *facoltà di pensare, o di ragionare,* che la *costruttività mentale,* e meglio comprenderà chi gli parli d'un avvenimento *fresco o recente,* che chi glie lo chiami *palpitante d'attualità;* o chi glie lo dica *rilevante* o *importante,* che chi glie lo battezzi *momentoso!* Modi, crediamo, che non avran lunga vita; poichè il capriccio o la fantasia dello scrittore può ben immaginarli, ma non li sente, o spesso li frantende,[2] il popolo, il cui sentimento solo fa vivace la lingua. Nè lo diciamo senza buon fondamento, perchè, questa non è smania nuova, sebbene non sia stata quasi mai negli scrittori di gusto fino e buono; e che frutto abbia fatto, lo proverà meglio di tutto la citazione d'un autore del secolo XV, il quale ambiva appunto di dir le cose in modi nuovi e tutti suoi, che rimasero in effetto tutti suoi, quasi come un gergo, che spesso non lascia neppur intendere che mai si volesse egli dire.

---

[1] " Perchè quando il sapere progredisce, deve progredire la favella „ (C. Guasti, *Rapp. X alla Crusca.* In *Opere* III, p. 418). Pure, anche di quelli non si vuole abusare quando non siano necessari; e giustamente G. B. Niccolini, in una sua lezione alla Crusca, biasimava, per es., l'uso della parola *flògosi,* che non significava se non quel che s'era sempre chiamato *inflammazione* (*Prose varie.* Milano, 1880, pag. 503). Più esageratamente il Giordani avrebbe voluto ogni vocabolo scientifico derivato e formato da voci prette italiane. V. la sua bella lettera critica al Monti, in *Prose scelte.* Livorno, 1876, pag. 293, 294.

[2] Un curioso esempio di questo frantender del popolo l'abbiamo nella parola *tramway;* etimologicamente, via per i carri *(trams),* nel fatto, via ferrata con rotaie scanalate, invece che rilevate. Non sono dell'indole della nostra lingua quei composti oggettivi o di dipendenza, nei quali la prima parte sia subordinata alla seconda, frequentissimi invece ed utilissimi nelle lingue germaniche. A mala pena ne abbiamo qualcuno, in cui si sottintende la proposizione *di* (*terrapieno, ferrovia,* che è pure un neologismo, e pochi altri). Sicchè una formazione italiana corrispondente non era possibile. D'altra parte il popolo non accoglie parole nuove, se non dove gli sembri che sian cose nuove (come accadde, per es., per i *vagoni* della strada ferrata), e nel *tramway,* non vedeva di nuovo, se non la strana forma dei carri. Prese pertanto la parola come la vedeva scritta, la pronunziò come gli parve che si dovesse, *tranvài,* e la riferì senz'altro a quei tali carri; tant'è vero che li chiamò così anche quando non corressero per vie ferrate. Non so poi a quali dittatori della lingua saltò in testa di tradur quel vocabolo con un impossibile e più che barbaro ibrido e impronunziabile *tramvia,* che il popolo, dove l'usò per vederlo scritto, intese così bene, che ne fece un maschile, non riconoscendo nemmeno l'elemento italiano che vi s'era mescolato, e seguitò naturalmente a battezzar così i carri, (non la strada, che per lui era una via ferrata e nulla più); ed ho udito io coi miei orecchi certa povera gente, che credeva di parlar bene, dire che *stava aspettando che passasse il tranvia!*

« Avendo le nostre genti abbattute le frosinesche [1] audacie, esaminarono quale andata fosse più ottima,[2] o tornare addietro a racquistare le perdute cose, o seguitare la dubbievole mobilità[3] della fortuna dietro all'arme della nimichevole turba. I nostri conoscevano che, seguendo [4] tanta ingannatrice quanto è la mobilità della dea, non sendo costretti da pericoli, dagli uomini esperti è detta bestialità; la quale da' buoni uomini è sempre negata[5] con biasimo vituperoso, degno d'ira e d'aspro gastigamento; e così adunque, per cessare sì vituperose calunnie,[6] ritornarono in Casentino. In questo così fatto redimento,[7] con sagace modo cercarono il riacquisto delle nostre terre perdute: e tanto secondarono [8] con le loro astuzie, che un fabbro di Castello San Niccolò, che aveva nome Marco d'Elia, con sagace modo e scaltrito ordinamento, diede ad intendere al Castellano, che dal Conte [9] era stato mandato á guardia della rôcca; e ch'egli era necessario, per più difesa della terra, che quel dificio [10] con che Niccolò Piccinino gli aveva sbigottiti, e vinti con morte e danno, fusse nella fortezza riposto; il quale era ancora fuori del castello. Questo così fatto scaltrimento fu di tanta efficacia, che dal Castellano fu data piena fede a sì fatto consiglio: egli aprì le porte della fortezza, perchè quel dificio era di grande ingombramento; e il sagace Marco, trattatore di sì scaltrito inganno, veggendo le porte aperte, col dificio quelle ingombrò e quivi col cenno le nostre genti chiamò: le quali con festinante trapassamento [11] furono entrate dentro alla mal guardata fortezza; e per questo così fatto modo si racquistò Castello San Niccolò. Questa così felice novella del maestrevole acquisto, la mattina della nostra maggiore festività, che per [12] tutti si celebra la natività di S. Giovanni, venne in Firenze. Questa così fatta novella apportò conforto agli uomini sbigottiti, e divozione grandissima all'università [13] della plebe. Conciossia cosa

[1] Cioè di madonna Anfrosina da Pietramala, che aveva favorito contro i Fiorentini, dei quali pur era raccomandata, Niccolò Piccinino capitano del Duca di Milano loro nemico. Badate se c'era da farne un aggettivo!

[2] Brutto solecismo.

[3] Pessimo questo abusar degli astratti, che è pur vizio di non pochi moderni.

[4] Bada che questo gerundio *fa* qui ufficio di soggetto. *Tanta* ingannatrice vuol dir *così grande* ingannatrice (latinismo); e nota al solito l'attribuir questo predicato all'astratto *mobilità*, e la stranezza del chiamar qui la fortuna *la dea*.

[5] Intendi *fuggita* o *rinnegata*. E *vituperoso* ha qui il suo senso men frequente, che si potrebbe dire attivo (biasimo che vitupera); peggio poi *degno*, che par da riferirsi a *biasimo*, mentre, per il senso, vuol esser riferito a *bestialità*.

[6] Per giusti biasimi, non si usa.

[7] Ritorno. Latinismo non bello.

[8] Va' a pescar che volesse dire l'autore, poichè *secondare* è verbo transitivo. Forse, poichè vuol dir *seguire*, l'ha usato assolutamente, come si adopera questo verbo, intendendo: tanto andarono innanzi; o forse, come suppose l'editore, sottintese qui *la fortuna*.

[9] Il conte di Poppi signore del Casentino, e col quale i Fiorentini allora erano in guerra, perchè aveva dato ricetto ed aiuto a Niccolò Piccinino.

[10] Edifizio; e anche macchina da guerra. Chiama così una briccola, con la quale Niccolò Piccinino aveva barbaramente gettato in Castel S. Niccolò, quando l'assediava, non solo pietre e proiettili, ma i poveri fuggiaschi, che cercavano di scemare le bocche inutili dentro le mura. E il *sagace Marco*, se dice vero il C., ne fece un cavallo troiano!

[11] Cioè rapidamente passando. Solita brutta smania dei latinismi e degli strani nomi verbali.

[12] Da. Allora assai usato. E *che* vale, come anc'ora nel popolo, *quando*. Ma tutta la frase è un girigogolo inutile.

[13] A tutta quanta la plebe.

che, tutte le donne e fanciulli, con le loro fanciulle, incoronati di ulivo, e con lumi in mano,[1] misurati con le facoltà di chi li portavano si conguagliavano, a San Giovanni, con laude e divote orazioni altamente cantando, offersero.[2] E per così fatta cosa, versava l'allegrezza[3] le lacrime non meno dagli occhi della moltitudine, che da quegli degli offerenti: e così prestamente tutte quelle donne co' figliuoli, ringraziarono Iddio e gli uomini, e ritornarono in Castello San Niccolò „.

(GIO. CAVALCANTI, *Stor. fior.*, l. XIV, c. XXIX).

c) Quanto agli arcaismi, basta citare, per es., *sirocchia, òzzimo, chente, sezzaio, pistolenza, adonare*, e dir che significano *sorella, basilico, quale, ultimo, pestilenza, abbattere*, e rammentare che *masnada* volle pur dire compagnia, anche di gente da bene, anzi perfino famiglia,[4] e si potè dir *carogna* parlando dei cadaveri più venerati, e *rubare con qualche onesto modo,* per dire senza che paresse; perchè i giovani intendano come s'avvantaggerebbe dall'usarli la chiarezza dello scrivere.[5] Utile è nondimeno conoscerli (e i vocabolari li registrano, nè son poi troppo gran numero), per bene intendere le scritture di chi li adoperò, quando ancora arcaismi non erano; e d'altra parte alcuni son così belli ed espressivi, che è quasi un peccato siano andati in disuso, e certamente non fanno men belle le antiche scritture, nelle quali si trovano. Ma il popolo è inconsapevolmente un grande arbitro del linguaggio, e dalle sentenze sue non c'è appello, se egli stesso, per dir così, non le revoca nelle generazioni successive.[6]

Dei *solecismi* non accade parlare a chi sa di grammatica, poichè le leggi della grammatica e della sintassi, non meno che quelle della formazione delle parole, hanno il loro fondamento nell'indole della lingua, e nel modo di sentire e di concepire del popolo, che pertanto meglio intenderà e sentirà quelle forme, che a tutto ciò non contrastino. Il venir fuori con qualche *avressimo* o *sarebbimo* per avremmo o saremmo, *ci dirò* per gli o le dirò, o *se farei* per

---

[1] Manca il relativo, ellissi allora frequente; ma non così il solecismo *chi li portavano;* e quel *misurati* è in tutto superfluo.

[2] *Offersero* assoluto, cioè andarono a fare l'offerta votiva. Il Sacchetti: " ed ecco giugnere una compagnia di battuti, per inginocchiarsi all'altare e offerere „. (Nov. 113).

[3] Nota l'uso causativo del verbo *versare,* e questa specie di personificazione dell'allegrezza: cose più da poesia, se mai, che da prosa.

[4] V. *Novellino,* nov. 16, ediz. cit.

[5] Bene scrisse il Giordani, nella bella lettera *a un giovine italiano* del 15 d'agosto 1821 (vol. cit., p. 311): " molti si fanno ridicoli per adoperare vocaboli disusati e morti. Sciocca e misera ambizione di voler parere dottissimi per sapere qualche paroluzza ignota ai viventi „.

[6] Tieni a mente la bella immagine del Foscolo: " La lingua italiana è un bel metallo che bisogna ripulire della *ruggine dell'antichità,* e depurare dalla *falsa lega della moda;* e poscia batterlo genuino in guisa che ognuno possa riceverlo e spenderlo con fiducia; e dargli tal conio, che paia nuovo, e nondimeno tutti sappiano ravvisarlo „. (In nota al c. LVIII della traduz. del *Viaggio sentimentale*).

se facessi, *ieri ho fatto* per feci, o *temano* per temono, *venghi* per venga, o con altri simili modi, se non impedirà sempre la retta intelligenza, chiamerà almeno il sorriso sulle labbra dei ben parlanti.

§ 5. Nè sara meno necessaria nello scrivere la *proprietà*, cioè la *scelta di quelle espressioni, che rappresentino con maggior pienezza ed esattezza i concetti;* i quali ne risultino significati con tal precisione, che non sia possibile confonderli con altri affini, ma pur diversi per maggiore o minor comprensione, o generalità, o particolarità. Perchè questa pittura più determinata del nostro concetto lo farà da tutti intendere più esattamente, e produrrà quindi anche maggiore effetto e più potente sulle menti dei lettori o degli ascoltanti.

Ben diceva a questo proposito G. B. Niccolini: " I vocaboli non sono che immagini delle idee: un termine proprio esprime queste interamente; uno men proprio non le significa che per la metà; un vocabolo improprio non le rappresenta, ma le deforma ".[1] E però è necessario conoscer bene la lingua e saper ben discernere il vario significato, che l'etimologia o l'uso costante del popolo han dato a certe parole, che a prima giunta può sembrare che voglian dire lo stesso, e si chiamano però *sinonimi* (nomi di significato comune). Certo chi dicesse *commettere*, ragionando del compier d'un'azione buona, o scambiasse *accorto* con *avveduto*, o con *astuto*, o con *furbo*,[2] o dicesse promiscuamente, per es., *buccia, guscio, mallo, pecchia, corteccia, scorza*,[3] risicherebbe spesso di non farsi bene intendere, o anche d'esser veramente franteso; e se ne può vedere un leggiadro esempio nella novella XIX del Sacchetti, che narra di un certo Basso della Penna, oste a Ferrara:

" A Ferrara arrivarono alcuni Fiorentini all'albergo suo una sera; e cenato che ebbono, dissono: " Basso, noi ti preghiamo, che tu ci dia istasera lenzuola bianche ". Basso risponde tosto e dice: " Non dite

[1] Nel discorso sulla proprietà del linguaggio, letto alla Crusca il 13 di settembre 1821. In *Prose varie*, p. 303.

[2] *Accorto* (cfr. scorgere) è chi sa prontamente cogliere il valor delle cose: *avveduto* chi le ragiona e considera prudentemente; l'uno e l'altro suonan lode; *astuto* è chi adopera a suo pro una certa malizia, e può non esser sempre lodevole; *furbo* è chi usa le malizie anche in danno altrui, e per lo più suona biasimo.

[3] *Buccia* è pellicola molle e leggiera, che ricuopre qualche frutto, per es. la pera, la pesca, l'arancio; *guscio* è duro e legnoso, e sta, dove ci sia, sopra alla buccia, come nelle noci, nelle nocciuole, e nei semi di molte frutta; *mallo* è l'inviluppo polputo di quei frutti, dei quali si mangia il seme, e specialmente delle noci; *pecchia* è la buccia, che sta sotto il guscio della castagna, *corteccia* è la pelle degli alberi, che diviene *scorza*, quando è levata di sul legno e seccata. In senso traslato (v. cap. seg.) alcuni di questi termini si possono scambiare; nel proprio no, almeno senza improprietà.

più; egli è fatto „. Venendo la sera, andandosi al letto, sentivano le lenzuola non essere olorose,[1] ed essere sudicie. La mattina si levavano e dicevano: " Di che ci servisti, Basso, che tanto ti pregammo iersera, che ci dessi lenzuola bianche, e tu ci hai dato tutto il contrario? „ Disse il Basso: " O questa è ben bella novella![2] andiamole a vedere „. E giunto in camera, caccia in giù il copertoio,[3] e volgesi a costoro e dice: " Che[4] son queste? Son elle rosse? Son elle azzurre? Son elle nere? Son elle bianche? Qual dipintore direbbe ch'elle fussono altro che bianche? „ L'uno de' mercatanti guatava l'altro, e cominciava a ridere, dicendo che il Basso avea ragione, e che non era notaio,[5] che avesse scritto quelle lenzuola essere d'altro colore, che bianche. — E con queste piacevolezze tirò gran tempo a sè la gente, che non si curavano di letto nè di vivande. E questa è una loica piacevole, che sta bene a tutti gli artieri e massimamente agli albergatori, a' quali molti e di diversi luoghi vengono alle mani. Questa novelletta ha fatto molti, che l'hanno udita, savi; ed io scrittore sono uno di quelli, che, giugnendo a uno albergo, (volendo lenzuola nette) addomando che mi dea[6] lenzuola di bucato „.[7]

Così non a caso nè per un di più, mons. Gio. Della Casa, nell'orazione, in cui voleva persuadere i Veneziani a entrare in lega col papa Paolo III, diceva: " Non vi spaventi adunque perchè 'l papa sia *vecchio,* o più propriamente parlando, perch'egli sia *attempato* „; esprimendo questa seconda parola soltanto la molta età, non gl'incomodi, le debolezze gli acciacchi, a cui fa pensare l'idea della vecchiaia.[8]

Non già che non vi siano proprio, come affermarono alcuni, due parole di significato identico e da potersi scambiare l'una per l'altra;

[1] Odorose. Arcaismo, come *olore,* da cui deriva. L'uno e l'altro da *olire,* v. sopra, pag. 31. Vuol dire qui, che non avevano il grato odore della biancheria pulita.

[2] In questo modo, ora disusato, son riuniti i nostri: Oh! questa è bella — questa è nuova di zecca!

[3] Per *coperta,* o anche per tutti insieme i coltroni e le coperte che si possono mettere sul letto, vive ancora in più parti di Toscana.

[4] Più comune *come,* riferendosi a un aggettivo.

[5] Rammenta che i notai hanno fede pubblica, e quindi le loro attestazioni sono di somma autorità. Il tirarli in mezzo qui per una cosa da nulla accresce festevolezza.

[6] Dia: forma affatto disusata. Così anche *mercatante, dipintore, guatare* sono da porre tra gli arcaismi, almeno nello scrivere in prosa; ma s'intendono ancora, e nel linguaggio poetico se ne consente l'uso.

[7] Puoi leggere anche questa narrazioncella del *Novellino* (parte della nov. XVI nell' ediz. cit.), dove pur troverai una giusta distinzione di significato fra sinonimi. Parla del *Re giovane,* Enrico figliuolo di Enrico II d'Inghilterra, celebre per gran cortesia:

" E più di cortesia fece una notte, che poveri cavalieri entrarono nella camera sua, credendo veramente che lo Re Giovane dormisse. Adunaro gli arnesi e le robe a guisa di furto. Ebbevene uno che mal volentieri lasciava una ricca coltre che il Re avea sopra: presola e cominciò a tirare. Lo Re, per non rimanere scoperto, prese la sua partita e teneva sì come que' tirava; tanto che per fare più tosto, gli altri vi posero mano. Ed allora lo Re parlò: *questa sarebbe ruberia e non furto;* cioè a tôrre per forza. Li cavalieri fuggiro, quando l'udiro parlare, che prima credevano che dormisse „.

[8] Egli stesso aveva detto poco prima: " Perocchè noi veggiamo tale essere di mezza età vecchio o cascante, e tale nell' ultima vecchiezza fresco ancora e verde „.

come sarebbero per es., *viso* e *faccia*, o *crusca* e *semola*, o *endice*, *guardanidio*, *nidiandolo* (l'uovo, vero o finto, che si pone in un tal luogo, perchè le galline vadano a depor lì le uova loro), nè sembra a me da sentenziar con certuni che parole siffatte siano inutile ingombro al vocabolario delle lingue che le posseggono, e alle quali dànno, se non altro, piacevole varietà, oltre ad attestare una certa viva agilità delle menti, che videro o percepirono una tal cosa sotto più aspetti o sepper prenderne i nomi da più d'una lingua originaria. forse anche avvertendo allora certe differenze ora perdute; ma certamente il numero di tali parole è minore, che non possa parere a un osservatore leggiero.

Nè basta il conoscer l'etimologia o il significato primitivo delle parole; ma soprattutto il valore che hanno nell'uso, specialmente nel congiungersi coi suffissi, o nel variar di flessione. Così, per es., *ragazza* non è, a rigor di termini, il femminile di *ragazzo:* significa in fatti la donna, giovine o no, che sia da marito; mentre ragazzo si dice a chi è a mala pena uscito di fanciullezza. Unisci a ragazzo il suffisso *otto:* non verrai a significare, se non un ragazzo piuttosto vegeto e robusto; uniscilo a *giovine*, e avrai *giovinotto*, che sarà il vero maschile di ragazza: l'uomo scapolo in età da ammogliarsi; mentre il suffisso *etto*, per es., serba lo stesso valore e ti dà parole dello stesso significato, sia che tu lo unisca a giovine, sia che tu lo unisca a ragazzo. Anzi, se dirai *ragazzetta*, avrai proprio il femminile di *ragazzetto*, non il diminutivo di ragazza, che ti sarà invece dato da *ragazzina*. Unisci il suffisso *ino* a ragazzo, a vecchio, e ne avrai dei sostantivi; uniscilo a giovine (maschile o femminile che tu lo faccia) e non potrai averne, se non aggettivi. Tutte cose, che non hanno altra ragione, che nell'uso, e che è pur necessario conoscere, chi voglia potere scrivere con proprietà.

Anzi non basta neppur questo: spesso avviene, per effetto dell'uso, che certe parole di simil significato non possano adoperarsi indifferentemente nelle varie scritture; ma alcune siano convenienti in un luogo, che in un altro non si potrebbero usare. Così *babbeo, citrullo, grullo* non son parole, che possan trovar luogo in una scrittura seria e grave; a mala pena vi si tollereranno *scimunito, scempiato;* bene vi si potrà dire *stolto*, e *stolido*, che per altro non s'adoprerebbe in uno scritto famigliare, perchè non è dell'uso comune. Fra quelle parole, come fra *volto* e *faccia*, fra *scansare* e *schivare*, fra *pauroso* e *pavido* e così via, non corre certo gran differenza di significato; pure non potranno senza improprietà scambiarsi o mescolarsi, per la convenienza che è necessario serbare non solo coi concetti che si esprimono, ma anche con l'intonazione della scrittura, colla qualità del linguaggio, che si adopera.

È pur da aver cura di schivare la possibile confusione degli *omonimi,* come si chiamano le parole, che hanno ugual suono e significato diverso, e specialmente poi di sceglier bene le preposizioni da mettere innanzi ai complementi dei nomi, o dei verbi, per evitare il pericolo che vengano attribuiti a parole a cui non si riferiscono, o che rendano incerto o ambiguo il discorso; come può avvenire a chi legga queste parole del Cesari, nell'esordio della predica *sopra il matrimonio:* " Alla Chiesa conveniva lasciarsi ammaestrare, e obbedire "; dove l'uso della preposizione *da* avrebbe impedito, che si potesse, contro l'intenzion dell'autore, considerare *alla Chiesa* come complemento di *conveniva.*

§ 6. Come abbiam già accennato, a conseguire tutte queste doti dell'elocuzione, occorre buona e profonda conoscenza della lingua, nella quale scriviamo: sia per sapere quali parole e quali modi le appartengano veramente e quali costrutti rispondano all'indole di lei; sia per distinguere le differenze spesso leggiere e sottili che intercedono fra i sinonimi, e sceglier fra questi, quelli che siano più propri e più opportuni. Tal conoscenza della lingua si ricaverà dalla lettura accurata delle opere più belle e migliori, che in quella sono state composte, e più ancora dall'uso vivo del popolo, che la parla; perchè da un lato, non si può pretendere di trovare nei libri tutta quanta la lingua, [1] nè si può essere sempre sicuri di non trovarvi termini o modi da non usare, [2] ed essendo le lingue in continuo svolgimento e progresso, il linguaggio degli ottimi scrittori d'altri tempi può già esser diverso da quello dei nostri giorni; e dall'altro, non c'è sempre da affidarsi ciecamente all'uso parlato, che può essere talora imbarbarito o da ignoranza o da mescolanza di elementi stranieri, e spesso contaminato da idiotismi o da espressioni vernacole piuttosto appartenenti a qualche dialetto, che veramente alla lingua. [3] Sicchè, più che altro, studio e lunga pra-

[1] Assai bene scriveva il Giusti al D'Azeglio: " Chi si fa modello unicamente dei libri, è nè più nè meno come uno che pretendesse di doventare sommo pittore sui quadri di grandi artisti, senza confrontarli col vero. Perocchè i libri sapete meglio di me, che non sono altro che l'immagine scritta del loro autore, mentre nella lingua parlata si smarrisce il profilo di questo e di quello in una forma comune, nella quale si contengono tutti i caratteri possibili ". *Epistolario,* lett. 170.

[2] Per prendere un esempio da uno dei più grandi e più veramente autorevoli scrittori nostri moderni; il Leopardi usò più volte *tiratore* (che è il francese *tiroir*) per cantera, o cassetto (*Epistolario.* lett. 338, 855 e altrove): nè è troppo bella la parola *civilizzatissima,* che si trova nella sua lett. 496.

[3] Il Bonghi stesso, gran sostenitore e

tica, non che l'usare nei luoghi dove meglio si parla, potranno farci acquistare quel certo senso, che ci fa subito riconoscere quali espressioni siano più proprie, e quali appartengano alla lingua e si confacciano all'indole di questa.

Sulla qual cosa, per dare una regola pratica, potrà dirsi che si accolgano senza timore di errare quei modi dei buoni scrittori, che il popolo intende, e quei modi del parlar vivo del popolo, che non si trovino in aperta contraddizione colle leggi grammaticali e coll'uso della lingua scritta.

Aggiungansi poi, a miglior dichiarazione, le considerazioni seguenti:

1°. Questo popolo ben parlante sia di Toscana, e di quelle parti, dove meno può essere entrato di forestiero; poichè di tutti i dialetti d'Italia quello che si parla in Toscana è il più simile alla lingua scritta e letteraria, o per dir meglio, qualunque se ne sia stata la ragione, è stato scelto fin dai tempi primi delle lettere nostre come lingua letteraria anche dagli scrittori delle altre parti d'Italia. Vero è che viene variamente alterato nei vernacoli dei vari luoghi di Toscana; ma queste alterazioni si riducono all'intonazione, alla pronunzia, più raramente a leggiere varietà di costrutto, che si conoscono facilmente per idiotismi dei singoli luoghi; il materiale del linguaggio (cioè i vocaboli), le leggi morfologiche e sintattiche, lo spirito e il giro delle frasi sono quasi dappertutto gli stessi.[1]

---

propugnatore dell'uso parlato della sola Firenze, osserva giustamente: " L'uso non cambia ogni giorno; anzi molto lentamente e in piccola parte; di maniera che un libro scritto in una lingua d'uso di due secoli fa è la fonte più copiosa della lingua d'uso d'oggi „. *Op. cit.*, lett. XVI, p. 249.

[1] Stupendamente ragionata, così nella *lettera a Giacinto Carena* e nella *relazione al ministro Broglio sull'unità della lingua*, come nella *lettera al Bonghi intorno al vocabolario*, è l'opinione del Manzoni, già espressa nell'ultima delle sue *lettere critiche* dal Bonghi, che debba tenersi unica regola dell'uso italiano l'uso parlato di Firenze. Pure a me sembra eccessiva, per la ragione che esprimo nel testo, e che non è un fatto che io mi sia cavato di testa, giacchè anche Giuseppe Giusti, in questa materia certamente autorevole, scriveva alla marchesa Luisa D'Azeglio: " Credo anch'io che la sede della lingua sia qua, e che per poter dire di saperla a fondo, bisogna studiarla dalla viva voce di tutte le popolazioni della Toscana: e noti bene che questo è necessario a noi come agli altri. Ho detto di tutte, perchè non è poi tanto vero che il fiorentino parli meglio del senese, nè il pistoiese di questi altri due:... la posseggono tutti bene, e la differenza, se mai, non istà nel fondo della lingua, ma nel colorito diverso, derivante dai costumi e dalle abitudini, in una vocale più larga o più stretta, in un *s* più o meno forte, in un *v* più o meno arrotato, minuzie da farne conto fino a un certo segno. Che dall'altro canto bisognerebbe raggranellare tutte le gemme sparse a larga mano in tutti questi paesi, e si troverebbe di che arricchire il magazzino comune, specialmente di modi di dire, che sono i più importanti, perchè riguardano più da vicino lo stile e l'indole del popolo „. (*Epistol.*, lett. 122). Non so capire perchè il Manzoni, che ragiona così bene tutto il resto, rigetti quest'idea con la sola affermazione: " È una proposta assurda „. (*Lett. sul vocabol.* In *Op. varie*, Milano 1881, p. 618). Che mal sarebbe accoglier nel vocabolario (per valermi d'un esempio suo) le parole *pigna* e *ciocca* (d'uva), che in

2°. È pur necessario por mente al genere delle cose, di cui vogliam ragionare. Certamente non cercheremo sulla bocca del popolino, ma piuttosto nei libri, i termini propri delle dottrine scientifiche; cercheremo sulla bocca degli artefici i termini che significano gli strumenti e le operazioni delle arti o dei mestieri loro,[1] soltanto guardandoci da certi brutti e inutili barbarismi recentemente introdotti nel loro linguaggio da superiori stranieri, o poco curanti di mantenere il linguaggio patrio; come sarebbero *ciminiero* o *ciminiera* per *fumaiolo*, *drenaggio* per *fognatura*, e simili; e per la maggior parte delle cose attinenti alla vita usuale e domestica, sarà meglio, come consigliava il Lambruschini, cercarli fra i contadini, o i campagnuoli.[2]

Dei quali non s'ha da credere il linguaggio nè povero, nè rozzo, nè smorto. Quanto alla vivezza e bellezza, e anche alla gentilezza sua, vegga chi voglia averne un'idea, le *delizie del parlar toscano* del compianto G. B. Giuliani; quanto alla sua ricchezza, non posso nascondere la maraviglia che m'ha fatto un'affermazione del Lubbock, che ho visto citata nel bel libro del Patuzzi *della lingua e dello stile* (p. 26), che " un contadino ordinario non conosce più di trecento parole ". Non so bene intendere che cosa voglia dire per il L. *un contadino ordinario;* ma so che i contadini toscani un trecento vocaboli li hanno solamente di sostantivi fra la casa, la stalla e il celliere; s'aggiungano i campi, gli animali, le piante, i fiori, i frutti, le malattie, i rimedi, le passioni; e poi i verbi, di alcuni dei quali molti cittadini non hanno neppure, per così dire, il sospetto, e si vedrà a che punto si giunge. Per darne un'idea, quando noi abbiam detto *arare* o *seminare*, crediamo d'aver detto quanto basta a indicare la sementa e il lavorio che richiede; ma i nostri contadini, oltre quei due termini generici o complessivi, ne hanno più altri, che indicano tutti operazioni distinte: *scolmare*, ch'è il primo passar coll'aratro nel

---

gran parte di Toscana si dicono e in Firenze stessa s'intendono? D'altra parte, perchè si dovrà aver per legittimo un brutto francesismo, per es. *fiaccheraio*, perchè lo dicono soltanto a Firenze, piuttostochè *vetturino*, parola tutta italiana e che si dice in tutta Toscana? E l'uso parlato di Firenze potrà darci, per es., tutti i termini del linguaggio marinaresco, o di quello dei pescatori d'acqua salata? Non intendo di risolvere qui, fuori di luogo e senza autorità, la questione dell'unità della lingua; ma a me pare che i criteri e i giudizi troppo assoluti siano per lo meno pericolosi. Abbia pure la prevalenza l'uso parlato fiorentino; ma si integri, per così dire, con l'uso della rimanente Toscana; anzi possa qualche rara volta correggersi con questo, quando le ragioni dell'etimologia o l'uso grammaticale costante negli scrittori e permanente sulla bocca del popolo fuor di Firenze ci facciano scorgere in quello qualche idiotismo troppo particolare, o qualche neologismo d'illegittima formazione. E fermo stante poi quanto dico nel § 2°.

[1] " La Crusca... dai libri e dalla viva voce *(degli scienziati)* studiosamente prende consiglio, nel dichiarare le parole che attengono ad una speciale dottrina, come fino dall'ultimo artista la nozione di quello che è tecnico ". C. GUASTI, *Rapp. cit.*, p. 420.

[2] Ricordiamo pure come il Foscolo immaginò del suo *Didimo chierico* (§ V) che " si tornò a stare a dimora nel contado tra Firenze e Pistoia, a imparare migliore idioma di quello che s'insegna nelle città e nelle scuole ".

campo, lungo la sommità delle vecchie porche; *diciqliare*, che è disfare i cigli delle porche presso al solco, perchè la terra venga più a fondo coltivata: l'un lavoro e l'altro insieme si dice *mettere a seme*. Poi *seminare*, che è il far coll'aratro i solchi nuovi, nei quali si getta allora il seme e il concime; *ceppare*, che è il passare con un certo strumento armato di un piccolo vomere e di due grandi ale di legno, chiamato *ceppo*, nei solchi stessi, in modo che il seme resti coperto sotto le *porche*, e i *solchi* così novamente formati liberi per il correr delle acque. Alle due prime operazioni sogliono ora talvolta sostituirne una sola, che chiamano, secondo i casi, *coltrinare* o *aratonare*, ed è il lavorare il terreno profondamente o colla *coltrina* o coll'*aratone*. Che se la sementa del grano si faccia in un campo, dove sia stato prima il granturco, invece di queste operazioni, se ne fa un'altra, che si chiama *sbucciolare;* e per seminare il granturco, si prepara prima la terra *maggesandolo*, per lo più con la *vanga*, poi si *assolca* o *addirizza* tracciando solchi coll'aratro su quel terreno sconvolto, poi si *erpica*, cioè si pareggia coll'*erpice*, specie di largo rastro tranato dai buoi e calcato dalla persona del bifolco; e non istò a dir tutto. Certamente mancheranno ai contadini i termini speciali di certe usanze del vivere cittadinesco, e specialmente di quella vita artifiziosa delle sale, dei salotti e delle conversazioni del bel mondo; ma se togliamo quel molto che se ne può trovare nei libri, cioè tutto quello che non sia ultima novità e capriccio di moda, il tutto si ridurrà a qualche nome proprio, a certi nuovi traslati, che si potran fare con parole nostre invece che con parole straniere, o spesso a certe leziosaggini, ch'è meglio lasciar perdere che raccogliere, e che probabilmente usciranno bentosto anche da quella specie di gergo delle conversazioni, quando la moda ve ne metterà altre per altro tempo più fortunate. A quei natimorti (*lingua vaga*, come la chiamò il Bonghi) non è pertanto da dar cittadinanza nei libri, che vogliano scriversi in lingua italiana.

§ 7. Inoltre, siccome nei concetti, oltre la bontà dell'invenzione, si richiede anche quella della disposizione, così anche delle parole e delle espressioni gioverà alla chiarezza del dire non soltanto la buona scelta, ma anche la collocazione opportuna, che potrà essere nei vari casi assai varia.

Erberto Spencer, il quale pone come fondamento di tutta l'arte di scrivere, di procurare il minimo consumo d'attenzione in chi legge od ascolta,[1] crede che si debbano premettere i qualificativi, gli astratti,

[1] *Essais* Vol. I (nella trad. franc. del Burdeau) — *La philosophie du style*, pag. 329.

i concetti subordinati, a quel che sia sostanziale, concreto, principale; perchè la mente non concepisca per avventura tutto questo con qualità o attribuzioni accessorie diverse da quelle che verranno poi espresse, e non debba, per dir così, faticare a correggere il suo primo concetto. Pertanto, secondo lui, gli aggettivi son da premettere ai sostantivi, i predicati (compresa anche la copula) ai soggetti, i complementi alle parole che li reggono, le proposizioni dipendenti alla principale; salvo quando ce ne fosse un tal cumulo, che fosse fatica a ritenerlo, e avendo sempre l'occhio a questo, che ogni qualificativo sia prossimo il più possibile alla parola che deve qualificare. Tanto ch'egli chiama *stile diretto* quel che comunemente si chiama *costruzione inversa* e *stile indiretto* quel che si suol chiamare *costruzione diretta.*[1] Nella nostra lingua, e specialmente nella prosa, non mi pare, per verità, che si possa sempre applicare questa legge del filosofo inglese:[2] la costruzione diretta v'è spesso necessaria, come vedremo, e nella prosa, molto più comune che l'altra. E tuttavia gl'iperbati vi sono spesso utilissimi, e non solo per dare al discorso la grazia che viene dalla varietà, ma perchè certe parole collocate in una parte piuttosto che in un'altra acquistano un risalto molto maggiore, che nel parlare è spesso accresciuto dalla stessa inflessione della voce, e che può giovare a rappresentare e più chiaramente e più vivacemente il pensiero.

Rifacendoci, pertanto, in questa materia, da quello che può conferire alla chiarezza, noteremo prima di tutto che, per quanto la nostra lingua abbia molto maggior libertà nel collocar le parole, che non ne abbiano altre lingue moderne (p. es. il francese), non l'ha tuttavia sconfinata.

A buon conto, la povertà flessionale dei sostantivi e degli aggettivi rende spesso impossibile a noi il distinguere altrimenti che dalla loro collocazione il soggetto e l'oggetto; e la loro inversione, che non faceva alcun danno nelle scritture dei Greci e dei Latini, può, nelle nostre, generare am-

---

[1] Op. cit., pagg. 336-344.

[2] Bruttissimi infatti e sforzati questi membri di periodo del Metastasio (*Estratto della poetica d'Aristotele,* c. I e VI) e del Varchi (*Istor. fior.* lib. II), che potrebbero parer informati a simili criteri: " Ne' cantici.... si faceva uso anche del *numero* e della *melodia;* come appunto a' dì nostri e ne' moderni cori e nelle strofe, che chiamansi ora ariette, *per immemorabile e visibilmente a noi dall'antico teatro tramandato costume, universalmente si pratica* ". — " Piacere che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tormenti, cioè dai colpi, dalle ferite, dalle lacerazioni o *da' recenti o vecchi in pubblico esposti cadaveri* ". — " E i Sanesi.... ruppero.... tutte le genti ecclesiastiche e de' Fiorentini da papa Clemente mandatevi *per a suo proposito quello stato rivolgere* ", costruzione che sarebbe regolare in tedesco, ma in italiano è sforzata e spiacevole.

biguità; come in questi versi del Petrarca (*In vita,* son. 134):

> E quel che resse anni cinquantasei
> Sì bene il mondo, *e quel ch'ancise*[1] *Egisto;*

dove parrebbe a prima giunta che si parlasse d'Oreste, e non d'Agamennone; o in questi (*Ivi,* sest. II):

> L'auro e i topazi al sol sopra la neve
> Vincon le bionde chiome presso a gli occhi, etc.

e in quest'altro (*Canzoniere,* P. IIII, son. 19):

> Vincitore Alessandro l'ira vinse,

dove chi sia il soggetto apparisce soltanto dal verso seguente:

> E fêl minore in parte di Filippo;

e in questi del Pulci (*Morg.,* XV, st. 77) dove l'ambiguità non è tolta, se non nell'ottava successiva:

> Ulivier riscontrò quel maledetto
> E trasselo per forza da cavallo.[2]

Così, o s'inverta o no, è da far molta attenzione, che i complementi siano posti per modo, che non possa esser dubbio a chi riferirli; e però non si separino dalla parola che li regge, con altre che potessero fare il medesimo ufficio. Che cosa dovremo intendere, quando il Guicciardini racconta che il principe d'Orange, trovato il Ferruccio presso a Gavinana, «si attaccò con lui molto superiore di gente» (*St. d'It.,* XX, I)? E quando il Varchi (*Stor. fior.,* lib. II) dice che l'imperator Carlo V «ordinò che il vicerè con un'armata di ventidue galee e settemila spagnuoli, con molta fatica, per la gran carestia che era in Ispagna d'uomini, ragunati, dovesse nell'Italia ritornare», a mala pena ci aiuteranno le virgole. Similmente in questo luogo di Dante (*Inf.,* XXIX, 16 sgg.):

> Parte,[3] sen gìa, ed io retro gli andava,
> Lo Duca, già facendo la risposta
> E soggiungendo etc.,

chi crederebbe, ad una prima lettura, che il soggetto dei due gerundi fosse *io,* e non *lo Duca?*

---

[1] Uccise. Poetico.

[2] Il soggetto è *quel maledetto,* cioè il gigante Grandonio; ma chi non potrebbe credere che fosse Ulivieri?

[3] Frattanto, intanto. Non si usa ora più; ma anche il Boccaccio: "*Parte* che lo scolare questo diceva, la misera donna piagneva continuo". (G. VIII, nov. 7).

Più pericoloso ancora è il premettere a un complemento una proposizione relativa, che possa metterci nell'incertezza, se quello sia da appiccare a questa o alla principale; come può avvenire, a prima giunta, nel leggere questi versi di Dante (*Par.*, VIII, 67-70):

> E la bella Trinacria, che caliga[1]
> Tra Pachino e Peloro, sopra il golfo,
> Che riceve da Euro maggior briga,
> Non per Tifeo[2] ma per nascente solfo etc.,

o questo luogo del Boccaccio (*Decam.*, Giorn. V, nov. 4): « mess. Lizio da Valbona, a cui per ventura vicino alla sua vecchiezza una figliuola nacque d'una sua donna chiamata Giacomina, la quale oltre ad ogni altra della contrada, crescendo divenne bella e piacevole ».[3]

Ma anche dove non sia vera e propria ambiguità sono viziosi gl'iperbati, ogniqualvolta si allontanino troppo dal modo ordinario del favellare, costringendo la mente ad uno studio sforzato e faticoso per raccapezzare il senso, o dandole almeno il disgusto che nasce da tutto quello che non paia naturale e spontaneo. Nel che, per verità, più si concede al linguaggio della poesia, che a quel della prosa. Così nessuno vorrà biasimare la collocazione delle parole nei versi seguenti:

> Qual di pennel fu maestro o di stile,
> Che ritraesse l'ombre e gli atti etc.
>
> (*Purg.*, XII, 64-65),

> Giovane e bella in sogno mi parea
> Donna vedere andar per una landa, etc.
>
> (Ivi, XXVII, 97-98),

> Di color d'oro, in che raggio traluce,
> Vid' io uno scaleo eretto in suso etc.
>
> (*Par.*, XXI, 28-30),

> E l'un dall'altro, come Iri da Iri,
> Parea riflesso.
>
> (Ivi, XXXIII, 118-119),

---

[1] È fumida e nebbiosa. Pachino, ora Capo Pàssaro; Peloro, capo di Faro. Il golfo, che è più agitato da Euro (vento di levante) è quel di Catania, dominato dall'Etna.

[2] Favoleggiavano gli antichi, che sotto i vulcani fosser costretti i giganti ribelli a Giove, un dei quali fu Tifeo.

[3] In quest'altro nuoce anche la moltiplicazion dei pronomi: " Una povera feminetta.... andò alla barca, e niuna altra persona che questa giovane vi vide, la quale essa lei, che forte dormiva chiamò molte volte ". (Giorn. V, nov. 2).

Ove d'Almonte giacea morto il figlio.

(*Orl. fur.*, XVIII, 186),

Finita che d'accordo è poi la guerra,
Per cui stato Falanto era condutto, etc.

(Ivi, XX, st. 17);

ma nelle frasi che seguono non si saprebbe lodare:

" Appresso la morte di Federigo II imperatore, fu re di Sicilia coronato Manfredi ". (*Decam.* Giorn. II, nov. 5). — " Già è buon tempo passato che di Babilonia fu uno soldano, il quale ebbe nome Beminedab ". (Giorn. II, nov. 7) — " riuscì il più leggiadro... che altro giovane alcuno, che nell'isola fusse di Cipri ", (Giorn. V, nov. 1) " il seguente dì alla notte, che su montata v'era ". (Giorn. V, nov. 2).

E forse meno che mai in queste altre, dove la forzata separazione delle parti che il senso vorrebbe più congiunte fa il periodo contorto e necessariamente oscuro e sgradevole:

" Certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontate che come io le vi porgo, s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare ". (*Decam.* Giorn. IV, Introd.) " E Ruggeri, il qual quivi vedendosi, quasi di sè per maraviglia uscito, nè da qual parte fuggir si dovesse o potesse vedea, preso dierono nelle mani della famiglia del rettore della terra ". (Giorn. IV, nov. 10) " vide una giovane, la quale questa pestilenza presente ci ha tolta, donna, il cui nome fu monna Nanna de' Pulci ". (Giorn. VI, nov. 3).

In poesia ed in prosa finalmente sarà da fuggire quella costruzione capricciosa e imbrogliata, per la quale s' intrecciano o intralciano e rimescolano senza ragione le parti di una proposizione con quelle di una o più altre, e che il nome stesso che le dànno i retori condanna, poichè la chiamano *sinchisi*, che in greco vuol dir confusione. Possono darne un'idea questi esempi: " Altri affermano lui essere stato degli Agolanti, forse più dal mestiere de' figliuoli di lui poscia fatto, conforme a quello che sempre gli Agolanti hanno fatto e fanno, prendendo argomento, che da altro ". (*Decam.* Giorn. II, nov. 3). " E che ciò sia vero, nel suo contrario mostrandovi l'astuzia d'un forse di minor valore tenuto che Masetto, nel senno d'un valoroso re, vaghe donne, intendo che per me vi sia dimostrato ". (Giorn. III, nov. 2). " E poichè egli in diverse maniere si fu molto ingegnato di riacquistare l'amore che senza sua colpa gli pareva aver perduto, et ogni fatica trovando vana, a doversi dileguar del mondo, per non far lieta colei che del suo male, era cagione, di vederlo consumare, si dispose ". (Giorn. III, nov. 7).

E questi del Parini, che in questo soltanto peccò veramente un po' troppo:

> Qual primiera sarà, che dagli amati,
> Voi, sul vespro nascente, alti palagi,
> Fuor conduca, o Signor, voglia leggiadra?
>
> (*Il Vespro*, v. 84-86).

> E spesso a breve oblio
> La da lui declinante in novo impero
> Il Britanno severo
> America lasciò.
>
> (*Od.*, XII, v. 31-34).

> Queste, che il fiero Allobrogo
> Note piene d'affanni
> Incise col terribile
> Odiator dei tiranni
> Pugnale, onde Melpomene
> Lui fra gl'itali spirti unico armò,
> Come oh! come a quest'animo
> Giungon soavi e belle!
>
> (*Od.*, XV, v. 1-8).[1]

Con tutto questo non si condannano senz'altro gl'iperbati, dei quali abbiamo già accennato e meglio vedremo più innanzi quanto possa spesso avvantaggiarsi l'efficacia del dire; ma si vuol solo stabilir certi limiti, oltre i quali essi divengono viziosi, perchè danneggiano la chiarezza di quel che si dica o si scriva.

Giova pur assai alla chiarezza por ben mente alla collocazione degli aggettivi, perchè spesso dal porli così o così apparisce se hanno ufficio di attributo o di predicato, come p. es., in questo luogo del Boccaccio (Giorn. V, nov. 6): « li quali, avendo la giovane veduta bellissima, etc. »; dove s'egli avesse scritto *la bellissima giovane*, l'aggettivo avrebbe avuto valor d'attributo, e molto se ne sarebbe scemata l'importanza e alterato il valor della frase. Generalmente si assegna pur

---

[1] Si potrebbe citare anche il seguente luogo di Dante (*Par.*, XXII, 94-96), sebbene questi sia generalmente ammirabile anche per la schietta semplicità della collocazione, congiunta a gusto d'arte finissimo:

> Veramente Giordan volto retrorso
> Più fu, e il mar fuggir quando Dio volse,
> Mirabile a veder, che qui il soccorso.

Ordina: veramente fu più mirabile a vedere, quando Dio volle, il mare fuggire e il Giordano volgersi indietro (latino *retrorsum*), che non il soccorso (ch'Egli arrechi ai presenti mali della Chiesa). Allude al passaggio degli Ebrei pel mar rosso come fra due muri d'acqua (*Esodo*, XIV, 21 sgg.) e al separarsi e fermarsi delle acque del Giordano, onde passarono all'asciutto gli Ebrei condotti da Giosuè, che andavano contro Gerico (*Giosuè*, III, 16); miracoli ricordati insieme nel bellissimo salmo 113, colle stesse parole usate qui dal poeta.

come regola, che si premettano al nome loro gli *epiteti*, cioè gli aggettivi che indicano qualità necessariamente inerenti o caratteristiche delle cose, e si pospongano quelli, che ne significano qualità fortuite o accidentali; non che (potrebbe aggiungersi) quelli che servono a determinarli con maggior esattezza e a distinguerli da altri del medesimo genere, come quando, nella nota favola, il Caro dice della volpe, che « riempissi *di mosche canine* »; e in un'altra il Gozzi, che « grandeggiavano in un giardino.... i garofani e certe *rose* « *incarnatine* ».

§ 8. Riepilogando tutto il già detto fin qui e condensandolo, per così dire, in una regola pratica che i giovani possano seguir nel comporre, conchiuderemo: Scelgano prima di tutto materia adattata e non superiore alle loro forze; esprimano i sentimenti e gli affetti, che veramente provano nell'animo, senza volere uscire del naturale e del vero, senza fingere, senza esagerare; non si mettano in testa di dover dire o scrivere cose altissime, che l'età loro non comporterebbe; e prima di mettersi a scrivere, studino e meditino bene il soggetto, esaminandolo, per quanto possano, sotto ogni aspetto, e notando, se credano, come in un piccolo sommario, le idee che si presentano loro alla mente. Considerino poi in che modo o in che ordine queste idee son loro venute, e qual'è l'importanza di ciascheduna, e in che relazione stanno l'una con l'altra; e acquistato un chiaro concetto di quel che vogliono esporre, o narrare, o descrivere, e del nesso naturale e logico, che ne lega le parti, ordinino la materia, che si trovano aver raccolta. Allora finalmente pensino alla forma, di cui rivestire i concetti, cerchino che non le manchi purità, nè proprietà, fuggano ogni espressione inutile o superflua; e guardino, infine, di collocare e distribuire le parole nella proposizione e nel periodo per modo, che non sia ambiguo nè incerto a chi si debbano riferire. Con queste norme potranno, per dir così, salire il primo gradino dell'arte di scrivere e giungere ad esprimersi con chiarezza.

Passiamo ora dunque a ricercare in che modi possano poi conseguire il fine ultimo di quest'arte, cioè a dire il comporre, parlare e scrivere con efficacia.

CAPITOLO II.

Del parlar figurato.

Sommario. — § 1. Parlar figurato. Natura dei traslati. — § 2. Varie specie di traslati. *a)* Metafora. *b)* Metonimia. *c)* Sineddoche. *d)* Antonomasia, iperbole, litote. *e)* Ironia, sarcasmo. *f)* Allegoria. — § 3. Efficacia e valore dei traslati. *a)* Esempi di metafore. *b)* Esempi dei vari generi della metonimia. *c)* Esempi dei vari generi della sineddoche. *d)* Esempi d'antonomasia, iperbole, litote. *e)* Esempi di ironia e sarcasmo. *f)* Esempi d'allegoria. — § 4. Figure e loro generi. — § 5. Figure di passione: *a)* Interrogazione. *b)* Dubitazione. *c)* Esclamazione. *d)* Deprecazione, imprecazione, epifonema, apostrofe. *e)* Prosopopea, personificazione. *f)* Raddoppiamento, ripetizione. — § 6. Figure d'immaginazione: *a)* 1° Perifrasi, 2° antitesi e parallelo, 3° comparazione e similitudine. *b)* 1° Sospensione, 2° reticenza, 3° preterizione, 4° eufemismo. *c)* 1° Correzione, 2° concessione, 3° preoccupazione, 4° comunicazione, 5° sermocinazione. — § 7. *a)* Gradazione. *b)* Ipotiposi. *c)* Dialogismo. — § 8. Dell'uso del parlar figurato.

§ 1. Osserva giustamente il Vico, nel secondo libro dei suoi *Principî di scienza nuova,* che i primi uomini, « siccome quelli, ch'erano di niuno raziocinio, e tutti di robusti sensi e vigorosissime fantasie », e furono, secondo un'efficace espressione di lui, « come fanciulli del nascente genere umano », [1] considerarono tutte le cose con un senso di maraviglia potentissima, e si sentirono piuttosto condotti a scorger le somiglianze, che le particolari diversità delle cose; massimamente poi quelle somiglianze, che la loro fantasia scopriva fra le cose esteriori e il proprio modo di essere, nel quale s'ingegnavano anche di trovare la spiegazione o la ragione di quelle. Indi nacquero, per tacer d'altro, certe espressioni, le quali significavano un'idea, o un fatto, o un fenomeno, con quelle parole, che sarebbero state proprie di altri fatti o fenomeni, di cui la fantasia scopriva una qualche relazione con quelli che si volevano rappresentare. Tali espressioni poi in parte rimasero nelle lingue, come proprie soltanto di quelle idee, o fatti, o fenomeni che s'eran tratte

[1] *Della Metafisica poetica,* pag. 135. Milano, 1848. Cfr. *Della logica poetica,* coi *corollari* aggiunti, e particolarmente il I; pag. 149 e sgg.

a significare, come avvenne specialmente pei concetti soprannaturali o soprassensibili, che gli uomini cercarono di rappresentar con parole, che significassero le meno materiali fra le cose sensibili;[1] in parte, pur serbando il loro significato proprio e primitivo, si usarono inoltre a significare altre cose affini, anche materiali e sensibili, che non avevano nella lingua vocabolo proprio; il che con voce greca si chiamò *catacrèsi;*[2] e infine restò sempre una certa tendenza nelle menti, massime se esaltate da qualche affetto o passione, a quel ravvicinare i concetti, e soprattutto a rivestire i più astratti di forme, per così dire, più sensibili e più vive, ed a ritrarre così quella certa vivezza e grandezza, che appariva nelle espressioni di quei tempi primitivi, prodotta da alta maraviglia o da fervore di fantasia. Or queste cosiffatte *espressioni, per le quali si vuol significare alcunchè di diverso da quel che propriamente suonano le parole,* si chiamarono nei trattati di letteratura *traslati* o *tropi;*[3] e perchè spesso adornarono e fiorirono il discorso, rendendolo più vivo e leggiadro, si chiamò *parlar figurato* (quasi fiorito e adorno) quello dove ricorsero, insieme con certi altri modi detti più propriamente *figure* e di cui poi parleremo; chiamandosi invece *parlar proprio,* l'usar semplicemente le parole nel loro primo e naturale significato.

§ 2. Come abbiamo già avvertito, questo scambio di parole non potè esser capriccioso, ma dovè anzi farsi naturalmente secondo le relazioni, che si scorgevano fra il significato delle une e quello delle altre. E fra queste relazioni non v'ha dubbio che più di tutte dovevano agevolarlo le relazioni di somiglianza fra due concetti; poi quelle di dipendenza, e infine quelle di quantità fra concetti della stessa natura.

a) Per via di quelle prime, avvenne che una parola che

---

[1] Così per esempio *animo, spirito, Dio,* da parole e radici, che significavano *vento, soffio, luce.*

[2] Voce greca derivata dal v. *katachréesthai* usare eccessivamente, abusare. Tale è, p. es., *parricida,* per uccisor della madre, non che del padre; *piede, gamba,* per quel che regge e sostiene una tavola o una seggiola, non che l'uomo o gli altri animali; *capo* per l'estremità di un filo; *bocca* per l'apertura di un sacco, o pel luogo, onde s'entra in un porto; *costola* per la maggior nervatura di certe foglie; *caro* per quel che costa molto; etc.

[3] *Traslato* in fatti non è altro che il participio passato del verbo latino *transferre* (trasportare); quindi: parola *trasportata* da un significato ad un altro. *Tropo,* è nome greco derivato dal tema del verbo *trépein* (volgere, torcere); onde s'intende facilmente l'identità del significato delle due parole.

significasse un certo fatto in un dato ordine di cose, si trasportasse in un altro ordine di cose, a significare un fatto, che a quel primo si potesse rassomigliare; ora esprimendo l'aspetto, o le qualità, o l'essenza delle cose esteriori con voci proprie degli atti o dei sentimenti o dell'essenza dell'uomo, e trasportando quasi per tal modo la vita umana nella rimanente natura, come quando si disse, e comunemente si dice, un luogo *ridente,* o che *guarda,* per es., a mezzogiorno, o anche *un braccio* di mare, *nel cuor* dell'inverno, a significare che quel luogo è d'aspetto piacevole come un volto sorridente; o che è rivolto a quella parte, come una persona che la guardasse; o a denotare un tratto di mare più lungo che largo, siccome è il braccio dell'uomo, o quel tempo in cui l'inverno si fa più sentire, come nel cuore più abbonda la vita umana; ora denotando certe qualità umane specialmente accidentali con parole proprie d'altre cose, in cui quelle qualità sono o più naturali, o più rilevate; come quando si dica d'un uomo crudele o sanguinario, che è una *tigre,* o d'un uomo di testa dura, ch'è un *asino,* o d'uno di sentimenti vili e spregevoli, che è un *pezzo di mota.* Espressioni simili non è chi non ne abbia udite qualche volta sulla bocca del popolo; ed io, per es., udii una volta coi miei orecchi da un povero contadino, che si compiaceva del promettente raccolto delle uve, e si lagnava di una forte libecciata, queste precise parole: « Se non fosse stato questo vento, che non ce l'avesse così *spaurita,* la campagna, o non sarebbe una *pace,* a andar così per le prode, e veder tanta bella grazia di Dio? » Questo tal traslato, che si fonda sulla somiglianza di due concetti, si disse dai trattatisti *metafora,* [1] che quasi vorrebbe dire traslato per eccellenza, e *metaforico* si disse anche in genere il parlar per traslati.

b) Svariatissime poi sono quelle relazioni di dipendenza fra due concetti, per le quali si usò, nell'esprimerli, il segno dell'uno per quello dell'altro, senza danno della facile intelligenza, perchè quei concetti erano così strettamente legati fra loro, che l'uno senza l'altro non avrebbe potuto stare nè intendersi (questo appunto vuol dir dipendenza), e che il

[1] Dal greco *metaphérein* trasportare; *metaphorá* trasferimento.

contesto chiariva manifestamente il senso voluto. Per tal modo avvenne che si dicesse una cosa per gli effetti suoi, o per la sua causa, o che invece di un tale oggetto si dicesse il nome della materia, di cui era composto, o il nome di una città per quello dei suoi abitanti, o di qualsivoglia corpo contenente per quello che conteneva, o un nome astratto invece del concreto corrispondente, o quello di un simbolo per la cosa che simboleggiava, o quel di un autore per l'opera sua, o di uno strumento per l'operazione a cui serviva, o per l'artista che l'adoperava; e che gli antichi adoperassero il nome di qualche divinità a significare i fatti naturali od umani, a cui si voleva che quella divinità presedesse.

Così udiremo dire *far sangue, sparger sangue,* per ferire, uccidere, fare strage; e chiamar *sanguinose* le battaglie e le vittorie, e *legno di bandiera italiana* una nave nostra, e ci si riferirà che a vedere un tale spettacolo *corse tutta Roma.* Un popolano dirà d'aver *bevuto un bicchierino,* o d'essere stato a *fare il fiasco,* o d'aspettare uno *davanti al tribunale* o *al Senato,* o *in un caffè,* o che il tal signore avrà *licenziata la servitù,* o riunita a una festa di famiglia *tutta la parentela.* Altri potrà dire d'aver comprato *un Dante,* o *un Tasso,* o *un Leopardi,* e d'aver visto certi quadri di *buon pennello,* o sculture di *scalpello illustre,* incisioni di *celebre* o *valente bulino;* nè sarà forse difficile udir rammentare al popolo i *tre colori,* la *croce di Savoja,* l'*aquila a due teste,* la *mezza luna,* per significare l'Italia, la casa che vi regna, l'Austria, la Turchia; come il popolo delle nostre repubbliche gridava nelle sommosse o in altre occasioni *Palle, Marzocco, Biscione,* per dir Medici, Firenze, Visconti. Che se il popolo non dirà ora più Cerere per le biade, Marte per la guerra, Minerva per la sapienza e così via, nondimeno dirà ancora Bacco pel vino (rammentiamo, se non altro, il proverbio: *Bacco,* tabacco e *Venere* riducon l'uomo in cenere), e per lo meno dirà talvolta per la città i nomi dei santi protettori, come gridò già *S. Giorgio, S. Ambrogio, S. Marco,* per Genova, Milano, Venezia. I quali modi tutti si chiamano col nome comune di *metonimia,* che vorrebbe dire mutazione di nome,[1]

[1] Dal verbo greco *metonomázein* nominare altrimenti; o meglio, dalla preposizione *metà* che in composizione significa mutamento, o da *ónoma* nome.

e che è dunque il traslato, che ha per fondamento le relazioni di dipendenza, che hanno due concetti fra loro.

c) Le relazioni poi di quantità fra oggetti della medesima specie originarono quel traslato, che fu detto *sineddoche* (comprensione),[1] per il quale si usò il nome di una parte a significare un tutto, o viceversa; o invece del numero singolare si adoperò il plurale, o questo per quello, o, in generale, una parola più o men comprensiva ad una meno o più comprensiva si sostituì. E ciò per l'importanza, che una parte sembrò avere nel tutto, che entrava a comporre, o per una certa tendenza a ingrandire o ad attenuare certe idee, secondo il fine o il sentimento, che nell'animo prevaleva. Così si disse e si dice *capo* o *testa,* per uomo, o per qualunque animale; (per es., si paga una lira a *testa;* nella stalla son dieci *capi* di bestie), o *fuoco* (cioè focolare: metonimia) per casa o famiglia (per es., in quel villaggio son cinquantadue *fuochi*); o *una gran mente, un ingegnaccio,* per un uomo d'ingegno considerevole; e si usa spesso il singolare dei nomi dei popoli, o quello di nomi partecipanti, che significhino coloro che esercitano una tal professione, o siano d'una certa condizione, quando se ne vogliano rilevare qualità nazionali o comuni (per es., *il Tedesco* è freddo e fermo; *l'Inglese* sa il fatto suo; *il Turco* è fiacco; o: tristo tempo è l'inverno per *il povero;* ora gode *il contadino; il soldato* non deve conoscer paura, etc.), o quello di certe parti del corpo, che hanno atti o qualità necessariamente comuni (p. es., quell'uomo ha *buona gamba,* o *orecchio fine,* o *un bel piede,* etc.); e abbiam detto di quel contadino, che usava un termine di significato più ristretto, cioè *pace,* per significare in genere gioia e piacere.

d) Apparirà agevolmente da tutto questo che si possono considerare come affini assai alla sineddoche, se non come forme particolari di quella, anche l'*antonomasia,* l'*iperbole,* e la *litote;*[1] la prima delle quali consiste nell'adoperare parole, che significhino una qualche operazione o arte, cui altri abbia atteso in modo eccellente, o una qualità ch'egli abbia comune

---

[1] Dal verbo greco *synekdéchesthai,* prendere insieme.

[2] Parole greche derivate la 1ª da *anti* invece e *onomázein* nominare; la 2ª da *hyperbállein* gettare oltre - superare - la 3ª dall'aggettivo *litós* semplice.

con molti, fra i quali alcuno sia stato singolarmente celebre o illustre, invece del nome di costui; o il nome di qualche persona singolarmente eccellente in checchessia, a indicare altri, che di quella eccellenza in qualche modo partecipi; insomma, potrebbe dirsi, nel sostituire a un nome proprio un nome comune o partecipante, o quello a questo. Come, per es., quando si dica il *segretario fiorentino,* per dire Niccolò Machiavelli, o *il gran tragico* per Vittorio Alfieri, o per Dante Alighieri *il divino poeta,* o l'*Urbinate* per Raffaello Sanzio, il *Perugino* per Pietro Vannucci, o si chiami *Leonardo Aretino* il Bruni, *Paolo Veronese* il Caliari etc.; o quando si dica di qualche munifico protettore delle lettere e delle arti, che è un *Mecenate,* o si chiami *Cesare* un imperatore, o *un Creso* un uomo ricchissimo, o *un Tiberio* un astuto e feroce tiranno.

L'iperbole poi sta nel fare le cose molto maggiori di quel che sono veramente, sia ponendo un numero determinato molto grande, come cento, mille, etc., invece di uno indeterminato, ma certamente minore; sia col descrivere effetti di certe azioni maggiori di quelli, che realmente ne siano derivati, o che naturalmente potessero derivarne; nel qual caso si congiunge molto spesso con la figura della comparazione.[1] Traslato d'uso frequentissimo nel popolo, che si sente naturalmente tirato all'esagerazione, non già per far credere appuntino quello che dice, ma per darne un gran concetto, in modo che, fatta anche la tara dovuta alle sue parole, resti nondimeno in chi ascolta una certa idea di straordinaria grandezza. Così potrà udirsi dire spesso: « A veder quella maraviglia *corse tutto il paese.* Saranno state *diecimila* persone. La piazza era gremita, *che non sarebbe caduto in terra un granel di panico.* Un silenzio, che *si sarebbe sentito volare una mosca.* Andava via *come il vento.* Fu a casa *in un baleno,* etc. ».

La litote è tutto il contrario, perchè sta nel dire colle parole meno di quello che si vuol fare intendere; e per lo più si fa premettendo la negativa al contrario di quel che vogliamo affermare. Giova spesso a temperar la crudezza di certi giudizi e far sentire in chi parla una certa garbata mode-

[1] Vedi più sotto, § 6, *a,* 3°.

stia, come quando altri dica, per rilevare un errore: « questo *non mi par detto ottimamente* — o: *si poteva dir meglio. Forse non hai proprio imbroccato nel segno.* Potendo guardar di far la cosa *un po' meglio, non sarebbe male* » etc. Ma talvolta fa risaltar maggiormente quel che si vuole, col richiamare alla mente il contrario e far fare così a chi ascolta il confronto. Per es.: il tale *non è un'aquila;* o: costui *non ha certamente inventato la polvere — non è un Ercole*· etc.

e) Si pone fra i traslati anche l'*ironia,*[1] la quale per altro differisce dai precedenti in questo, che, piuttostochè le singole parole, riguarda tutto un discorso; poichè infatti consiste nell'esprimere a parole certi sentimenti, i quali contrastino con quel che veramente si vuole che altri intenda; ed è generalmente accompagnata da una certa appassionata amarezza, che è anzi quella che spiega questo parlare coperto ed ambiguo;[2] che se poi vi accoppii anche un tono schernitore e beffardo, prende più particolarmente il nome di *sarcasmo.*[3] Ma osserva giustamente il Vico che è questo un traslato d'origine molto più recente e diversa da quella degli altri tre esaminati, « perchè ella è formata dal falso in forza d'una riflessione che prende maschera di verità »;[4] cosa che, per quanto possa ora venir fatta spontaneamente agli uomini presi da qualche forte sdegno, e sulla cui bocca sentiremo a ogni piè sospinto rimproveri messi sotto questa forma: « *Bravo! ma bravo! fa' sempre così, che non isbaglierai. Bella cosa! Bella forza! Che fatica devi aver durato! Vien qua, che t'asciughi il sudore* » e simili; non era però naturale nei tempi primitivi, e avrebbe contrastato alla molta loro semplicità.

f) E finalmente si pone fra i traslati l'*allegoria,*[5] che, come il precedente, non istà nel mutare il significato di una

[1] Greco: *éiron* chi parla coperto; *eironía* dissimulazione.

[2] Mettere il biasimo sotto forma di lode lo fa più acerbo e più grave, perchè sembra uno scherno, e perchè fa meglio risaltare il male pel contrasto di quel bene che si loda; il contrario non gioverebbe a nulla: la lode tanto più vale, quanto è più semplice e aperta. Solo può esser messa sotto forma di biasimo nel parlare scherzevole, e più ancora quando si voglia irridere qualche opinione contraria; ma anche allora l'ultimo fine è il biasimo di chi tiene questa opinione, che noi fingiamo di seguire. Così i vituperi ironici del parlare italiano, che il Parini mise nel *Mattino* (v. 212 e sgg.), non son fatti solamente in esaltazione del nostro idioma, ma in derisione e vergogna di chi lo vitupera.

[3] Dal gr. *sarcázo* dilanio (*sárx* carne).

[4] *Della logica poetica.* Cor. IV, pag. 154.

[5] Greco *allegoría* discorso d'altra cosa; da *állos* altro, *agoréuein* parlare.

sola parola, ma quello di un intero discorso, o componimento, perchè si fa parlando a lungo di un certo ordine di cose, in modo che altri possa, quasi raffrontando, intendere fatti analoghi di un ordine di cose diverso; tanto che fu detta da alcuno una metafora continuata.[1] Si distingue in *pura* e *mista*, secondochè non esca mai dal linguaggio metaforico, o vi mescoli espressioni proprie, che aiutino a comprendere l'intendimento dell'autore. Gli apologhi, in quanto vogliono contenere un ammaestramento morale o pratico per la vita degli uomini, si posson giustamente considerare come allegorie, ed alcuni ne vanno ancora, benchè in forma assai compendiosa, e talvolta ridotti a proverbi, sulla bocca del popolo; per es.: *La botta che non chiese non ebbe coda* — *La secchia va al pozzo finchè non si rompe* — etc.

§ 3. Non è dubbio, che tutti questi traslati, e in particolar modo i tre primi, come quelli che sono un portato dell'accesa fantasia, possono accrescer forza e vita e spesso una certa grandezza alle cose dette, giovare, in una parola, all'efficacia del discorso; ma semprechè siano appunto naturalmente richiesti, o prodotti dalla condizione dell'animo di chi parla o scrive; semprechè chi parla o scrive si trovi in condizione più simile a quella di quegli uomini primitivi, che si sentirono condotti naturalmente a quel modo d'esprimersi; ossia ogniqualvolta la fantasia o la passione prevalgano alla riflessione o al ragionamento; e quindi, per quel che vedremo in seguito, piuttosto nella poesia che nella prosa.

a) Chi non vedrà, per es., quanto giovi la metafora, a far risaltare e a comunicare ai lettori il dispregio, che Dante mostra di sentir per gli avari dannati ad azzuffarsi eternamente coi prodighi, e per Bruto e Cassio traditori?

Assai la voce lor chiaro l'*abbaia*.
(*Inf.*, VII, 43).

Di quel che fé....
Bruto con Cassio nell'Inferno *latra*.[2]
(*Par.*, VI, 74).

---

[1] QUINTILIANO, *Inst. orat.*, VIII, 6; IX, 2.

[2] Cfr. *Inf.*, XXXII, 103-105, dove dice di Bocca degli Abati traditore dei guelfi fiorentini alla battaglia di Montaperti:

Io avea già i capelli in mano avvolti
E tratti glie n'avea più d'una ciocca,
Latrando lui con gli occhi in giù raccolti.

E a rappresentar con vivezza inarrivabile la fierezza delle pene dei dannati e la feroce voluttà dei demoni nel tormentarli?

Poi l'*addentâr* con più di cento raffi.
(*Inf.*, XXI, 52),

Con quel furor e con quella *tempesta*,
Ch'escono i cani addosso al poverello...
Usciron quei etc.
(Ivi, 67-70),

.... Ciriatto, a cui di bocca uscia
D'ogni parte una sanna, come a porco,
Gli fé sentir come l'una *sdrucìa*.
Tra *male gatte* era venuto il *sorco*.[1]
(Ivi, XXII, 55-58).

Nè meno efficacemente ci dice il rapido e feroce azzuffarsi di Alichino con Calcabrina (Ivi, 139-140):

Ma l'altro fu bene *sparvier grifagno*
Ad *artigliar* ben lui.

Veggasi pure che potente immagine ci chiami alla mente, a farci intendere il peso doloroso delle cappe di piombo dorate, che coprivano e travagliavano gl'ipocriti (*Inf.*, XXIII, 100-102):

.... Le cappe rance
Son di piombo, sì grosse, che *li pesi*
Fan così cigolar le lor *bilance*.[2]

Nè men vivamente la metafora ci rappresenta la sofferenza desiderata e gradita dalle anime purganti (*Purg.*, XXIII, 85 sgg.):

.... Sì tosto m'ha condotto
A *ber lo dolce assenzio* de' martiri
La Nella mia.

Con che maggior precisione si potrebbe indicare, parlando proprio, l'indovinare appunto l'altrui desiderio, e dare ad intender l'ardore di questo, che dicendo col gran poeta (*Purg.*, XXI, 37-39):

Sì *mi diè*, dimandando, *per la cruna*
Del mio disio, che pur[3] con la speranza
Si fece la mia *sete* men *digiuna*;

---

[1] Rammenta, se l'hai visto, quanto ruzza un gatto con un topo, che abbia preso, prima d'ucciderlo; e intenderai se si poteva dir meglio. *Porco* cinghiale.

[2] Cicerone chiamò la metafora una abbreviata similitudine (*De oratore*, III, 39). Questo esempio può provarti com'egli avesse ragione, e dirti altresì quanto ha maggior forza. Poni qui la similitudine: sarà bella e opportuna, ma non avrà mezza l'efficacia di questa potente espressione. Secondo il Whately, ciò avviene perchè gli uomini han più gusto a coglier da sè una somiglianza, che a vedersela mostrare a dito; secondo lo Spencer, perchè la frase più sbrigativa affatica meno l'attenzione; ond'egli dice necessario che sia semplice e chiarissima. (Loc. cit., pag. 354, 355).

[3] Soltanto.

e quanto meglio di ogni più propria espressione, non ci dànno l'idea della bellezza e della vaghezza queste altre?

> Frate,... più *ridon* le carte,
> Che pennelleggia Franco Bolognese.
>
> (Ivi, XI, 82-83),

> .... dentro agli occhi suoi *ardeva* un riso
> Tal, ch'io pensai co' miei *toccar lo fondo*
> Della mia grazia, e del mio paradiso.
>
> (*Par.*, XV, 34-36),

> *Vincendo* me col *lume* d'un sorriso.
>
> (Ivi, XVIII, 19),

> .... col volto *di riso dipinto*
> Si tacque Beatrice.
>
> (Ivi, XXIX, 7),

E anche in prosa, chi non sentirà quanto efficacemente rappresenti il Boccaccio col parlar metaforico il travaglioso contrasto degli affetti? " Nelle quali faccende, ancora che spesso della sua crudel donna si ricordasse, e *fieramente fosse da amor trafitto* e molto desiderasse di rivederla, fu di tanta costanzia, che sette anni *vinse quella battaglia* " (*Decam.* Giorn. III, nov. 7). Così d'una donna che non cura le lusinghe amorose di un tale, vi dirà che questi la trovò " *cruda et alpestra* intorno a quelle novelle " (Giorn. II, nov. 9); e d'un uomo, che guardava, ammirando, una donna bellissima: " non accorgendosi dell'*amoroso veleno,* che egli *con gli occhi bevea* " (Giorn. II, nov. 7). E piacevolmente d'un uomo battuto con pugni e calci da molta gente dirà che " era *senza pettine carminato* ".[1] (Giorn. II, nov. 1). Ma le citazioni di questo genere si potrebber moltiplicare infinitamente, e da tutte apparirebbe il gran valore della metafora stare in ciò, che oltre all'immagine della cosa in sè, ne richiama alla mente un'altra o più nota, o più sensibile, o in ogni modo più viva, e pur convenientissima e similissima, ond'è che nella fantasia meglio e più chiaro e rilevato si stampa il concetto.

b) Nè effetto minore produce, quando sia naturale e spontanea, la metonimia. Odasi, per esempio, come aggrandisce l'idea negli esempi seguenti il dire la causa invece dell'effetto, quasichè questo fosse così potente, da non far possibili di quella tal causa manifestazioni più vive:

> .... negli orecchi mi percosse un *duolo.*
>
> (*Inf.*, VIII, 65),

---

[1] *Carminare* vale pettinare la lana. E il nostro popolo dice ancora che è stato ben *pettinato* chi ne abbia toccate assai.

Per gli occhi fuori scoppiava *lor duolo*.

(Ivi, XVII, 46).

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
Quant'io veggio *dolor* giù per le guance?

(Ivi, XXIII, 97-98).

" Infino a tanto che tempo venisse, nel quale essi, senza danno o sconcio di loro, *questa vergogna*, avanti che più andasse innanzi, *si potessero tôrre dal viso* ". (*Decam.* Giorn. IV, nov. 5).

Invece, spesso verrà fatto più opportunamente di rappresentare una cosa per mezzo dei suoi effetti, che ci mettano sugli occhi immagini tali, da farcene apprezzar più l'importanza, destandoci nell'animo o raccapriccio, o compassione, o compiacenza, o terrore, secondo i casi; come quando Dante chiama *mercede* il merito (*Inf.*, IV, 34, *Par.*, XXI, 52, XXVIII, 112, XXXII, 73), o quando fa dire a Francesca da Rimini (*Inf.*, V, 90):

Noi, che *tignemmo il mondo di sanguigno*;

e a Ciacco (Ivi, VI, 65), che le parti di Firenze

Verranno al *sangue;*

e dice della battaglia di Montaperti (Ivi, X, 86)

Che fece l'Arbia *colorata in rosso;*

o rappresenta la sua vergogna, dicendo (Ivi, XXXI, 2) che un rimprovero di Virgilio gli

.... tinse l'una e l'altra guancia,

o mostrandocisi (*Purg.*, V, 20-21)

.... alquanto del color cosperso,
Che fa l'uom di perdon talvolta degno.

Così quando rammenta a Francesca (*Inf.*, V, 118) il

.... tempo de' *dolci sospiri,*

o dice del suo sacro poema (*Par.*, XXV, 3):

.... che m'ha fatto per più anni macro;

e quando il Boccaccio fa dire a Fiammetta, che le conviene " *raccontare l'altrui lagrime* ". (Giorn. IV, nov. 1).

Simile effetto produce il dire, invece di un'azione, qualche atto, che serve per compierla, perchè ci mette innanzi come un quadretto o una pittura della cosa, che parla più ai sensi, e quindi la rappresenta più al vivo. Così Dante ci dice di Euripilo (*Inf.*, XX, 110-111) che

.... diede il punto, con Calcanta,
In Aulide, *a tagliar la prima fune;*

cioè a far muover l'armata dei Greci contro Troia; e che, nell'Antipurgatorio (*Purg.*, III, 58-59),

Da man sinistra m'apparì una gente
D'anime, che *movièno i piè* vêr noi;

e fa dire a S. Bernardo invocante la Vergine quell'affettuosa e pur pittoresca espressione (*Par.*, XXXIII, 38-39):

Vedi Beatrice con quanti beati
Per li miei preghi *ti chiudon le mani.*

Nè meno efficacemente accoppiò la metafora e questo genere della metonimia il Boccaccio, dove scrisse: " là dov' io onestamente viva, nè mi rimorda d'alcuna cosa la coscienza, parli chi vuole in contrario. Iddio e la verità per me *l'arme prenderanno* ". (*Decam.* Introd.)

Fa simile effetto dir lo strumento di un'azione per l'azione stessa o per colui che la compie. Così vediamo nel XX dell'*Inferno* (118-122)

.... Asdente,
Che avere inteso *al cuoio ed allo spago*
Ora vorrebbe, ma tardi si pente;

e

.... le triste che lasciaron *l'ago,*
La spola e il fuso, e fecersi indovine;

altrove invece (*Par.*, XV, 117) le antiche donne fiorentine contente *al fuso ed al pennecchio.* [1]

Così altrove (*Purg.*, XXIV, 58-59) Buonagiunta dice a Dante:

Io veggio ben come le *vostre penne* [2]
Di retro al dittator sen vanno ratte,

e Dante a S. Pietro (*Par.*, XXIV, 61 sgg.):

.... Come il verace *stilo* [3]
Ne scrisse, padre, del tuo caro frate,
Che mise Roma teco nel buon filo. [4]

Frequentissimamente poi si trova adoperato un termine astratto invece del concreto, perchè sembra, per questo tal modo, che il fatto

---

[1] Cioè a filare. Il *pennecchio,* per chi non lo sapesse, è, come dice brevemente F. da Buti, " quella manata di lana che si fila a rocca ". E si dice anche del lino, o della canapa, etc.

[2] Intendi penne da scrivere; e *dittatore* è quegli che detta; cioè, per quello che prima Dante aveva detto, Amore.

[3] Così si chiamava lo strumento, col quale gli antichi scrivevano sulle tavolette cerate. Era aguzzo dall'una parte, per iscrivere incidendo; aveva dall'altra come una lamina piana, per cancellare pareggiando.

[4] Per la diritta via. Metafora usata ancora dal popolo, che dice *stare in filo,* per: non dipartirsi da quel che è dovuto; e anche in altro senso, cioè di doversi aspettar qualche male o castigo. Quel *caro frate* (fratello) è San Paolo.

particolare da noi significato sia tale, che rappresenti quasi compiutamente l'idea o il concetto generale della cosa. Così Dante chiama frequentemente Virgilio e Beatrice il suo *conforto*, o il suo *consiglio* (*Purg.*, IV, 22, IX, 43, XIII, 75. *Par.*, XVIII, 8), e le anime degli eletti beate di vita eterna e d'eterno amore e che gli appariscono le più come vivissimi fuochi, che intrecciano mistiche danze e cantano la gloria di Dio, *letizie* (*Par.*, IX, 67), *luci* (X, 136) *vite* (IX, 7, XII, 127, XIV, 6, XXI, 55, XXV, 29), *amori* (XVII, 35, XVIII, 71, XXI, 82, XXIII, 103, XXIX, 46, XXXII, 94), *carità* (XXXI, 110), *laude* (XIX, 37), *carole* (XXIV, 16, XXV, 99); e il Paradiso *gaudio miro* (*Par.*, XXIV, 36), o *pace*, quando lo contrappone al martirio di Boezio (X, 129) o alla morte in battaglia di Cacciaguida (XV, 148); e con espressioni fortissime chiama Eteocle e Polinice (*Purg.*, XXII, 56)

.... la *doppia tristizia* di Jocasta; [1]

e i cortigiani miseri di Roberto d'Angiò (*Par.*, VIII, 77)

L'avara povertà di Catalogna.

Non meno bene il Boccaccio fa dire dalla Salvestra a Girolamo: " vattene: egli è passato quel tempo, che *alla nostra fanciullezza* non si disdisse l'essere innamorato " (Giorn. IV, nov. 8); e dice dell'Efigenia, che Cimone stupido e rozzo guardava: " cominciò a dubitare non quel suo guardar così fiso movesse la *sua rusticità* ad alcuna cosa, che vergogna le potesse tornare " (Giorn. V, nov. 1); perchè sebbene il parlar proprio avesse richiesto *a noi fanciulli*, o *a lui così rustico*, non avrebbe però così ben rilevato la ragione delle due cose, come fa l'adoperar quegli astratti.

L'usare il nome della città per quello dei cittadini è opportuno ed efficace a rilevare l'unanimità dei cittadini stessi in qualche fatto, o opinione, o altro; e però efficacemente dice il Lasca (Cena I, nov. 5), che Guglielmo Grimaldi era " malvoluto e odiato *da tutta Pisa*, " e Dante Alighieri (*Purg.*, VII, 135-136), che

.... Alessandria e la sua guerra
Fa pianger *Monferrato e Canavese*,

e meglio ancora allude al Vespro Siciliano in quegli splendidi versi:

Se mala signoria, che sempre accora
Li popoli suggetti, non avesse
Mosso *Palermo* a gridar: Mora, mora.[2]
(*Par.*, VIII, 73-75).

[1] È forse superfluo rammentare l'odio mortale dei due fratelli, e che Giocasta era la madre loro.

[2] Talvolta, facendo insieme e metonimia e sineddoche, si nomina un fiume per gli abitatori del paese che irriga; come quando Dante, alludendo alle imprese di G. Cesare nelle Gallie, dice del-

Il contenente pel contenuto si adopera o con vantaggio di brevità, o per metter certe immagini più precise dinanzi alla mente. Così disse Dante benissimo (*Inf.*, XVI, 3):

> Simile a quel che l'*arnie* fanno rombo,

poichè quel ronzìo delle api non si sente così distinto e forte, se non vicino all'alveare, dove ne son tante.[1] E quando fece rammentare a Bocca degli Abati (Ivi, XXXII, 120):

> . . . . quel di Beccheria,
> Di cui segò Fiorenza *la gorgiera*,[2]

ottenne un certo effetto di scherno dispettoso, che pone in tutto quel parlare del traditore di Montaperti, e che non si sarebbe sentito, se avesse detto con voce propria *la gola*. Invece accresce la compassione o l'affetto il sentir dire a Jacopo del Cassero (*Purg.*, V, 83-84):

> . . . . io caddi, e lì vid'io
> Delle *mie vene* farsi in terra laco.

e leggere che Cristo soffrì lieto la morte (*Purg.*, XXIII, 75),

> Quando ne liberò con la *sua vena;*

metonimia, dalla quale, come vedremo al suo luogo, trasse pur un bellissimo effetto il Petrarca.

Che sia efficace rammentare il simbolo per quello che simboleggia, sta nella natura stessa della cosa, poichè il simbolo, che per sè non avrebbe nessun valore, fu trovato apposta per parlare ai sensi, mettendo sugli occhi di tutti un segno visibile, che richiamasse subito nell'animo un complesso di concetti, che vi suscitano mille sentimenti vari e spesso potentissimi; come quando, accozzando panni di vario colore, facciam la bandiera, la cui vista fa fremere il buon cittadino, cui desta nell'animo l'immagine della patria con tutta la svariatissima piena degli affetti, che questa porta con sè. Però il popolo gridò, come abbiam già notato, le insegne della sua terra o dei suoi signori; e Matteo Villani narrò (*Cron.*, VI, 68) " come la gente della lega di Lombardia sconfisse *il Biscione* (cioè Bernabò Visconti) a Castel Lione "; e Dante ben rammentò dai loro blasoni i Signori di Romagna (*Inf.*, XXVII, 41-50) e i Visconti (*Purg.*,

l'aquila, simbolo dell'impero di Roma:

> . . . . quel che fè dal Varo insino al Reno,
> Isara vide ed Era, e vide Senna,
> Ed ogni valle, onde il Rodano è pieno.
> (*Par.*, VI, 58-60).

Isara è il fiume Isère, *Era* l'Arari, ora Saone.

[1] Così brevità ed evidenza accresciute dalla metonimia vedrai nella citata novella del Lasca, dove Fazio orafo, trovato Guglielmo ferito, " si mise a sfibbiarli lo stomaco ".

[2] Collare di ferro, che tenevano per difesa o per ornamento, e molto usato dai Fiorentini nel tempo di Dante (v. SACCHETTI, nov. 115, 178 e altrove).

VIII, 80-81), e dal *papale ammanto* e dalle *somme chiavi* (*Inf.*, II, 27 e XIX, 101) la dignità pontificale; e dalle *bianche bende* la vedovanza (*Purg.*, VIII, 74); e disse (*Purg.*, II, 70) il nunzio di pace

messaggier, *che porta olivo;*

e, alludendo al sacrilego attentato dei Francesi contro Bonifazio VIII, (Ivi, XX, 86):

Veggio in Alagna entrar *lo fiordaliso.*[1]

Le altre forme della metonimia servono a brevità e a varietà più che ad altro, salvochè non si voglia richiamar più appunto l'attenzione sul concetto che si esprime, come, per es., in questo luogo di Dante (*Par.*, XV, 112-116), dove si nomina la materia per l'oggetto, che n'è formato, perchè quella massimamente si contrappone alla materia più ricca usata in tempi di maggior lusso:

Bellincion Berti vid'io andar cinto
Di cuoio e d'osso.[2]....
E vidi quel del Nerli e quel del Vecchio
Esser contenti alla *pelle scoverta.*

Ne troveremo nei classici assai. Per es.:

Così parlò la donna, e più vicino
Fece poscia alla sponda il *curvo pino.*[3]
(*Ger. lib.*, XV, st. 6);

" Veggendosi il Gerbin poco util fare, preso un *legnetto,* che di Sardigna menato aveano, et in quel messo fuoco, con amendue le galere quello accostò alla nave ". (*Decam.*, Giorn. IV, nov. 4). " Fatto segretamente *un legno* armare, con ogni cosa opportuna a battaglia navale, si mise in mare ". (Giorn. V, nov. 1).

Così l'autore per l'opera sua:

Ma *leggi Ezechiel.*
(*Purg.*, XXIX, 100);

---

[1] Così traducevano *la fleur de lys,* ch'era l'insegna della casa reale di Francia; alla quale i Fiorentini, per es., durarono lungamente a protestare la devozione loro, con dire che *Firenze era piena di gigli,* come si può vedere in molte lettere ufficiali e private del secolo XV. Il serventese (o più veramente frottola) di Fazio degli Uberti: *O pellegrina Italia,* e molti sonetti del Pistoia son poco meno che serie continue di metonimie di questo genere.

[2] Cioè con uno scheggiale di cuoio fermato da una fibbia d'osso. Nota concisione. E la *pelle scoverta* vuol dire cuoio disadorno, non coperto di fregi o ricami. Tutto rilevato per far contrasto al lusso dei tempi più tardi; e poco prima aveva detto che Firenze, allora,

Non avea catenella, non corona,
Non donne contigiate (calzate riccamente), [non cintura,
Che fosse a veder più che la persona
(v. 100-102).

[3] Non così bene il Foscolo (*Sepolcri,* 135-136) dice del Nelson

Che tronca fe' la trionfata nave
Del maggior *pino,* e si scavò la bara;

" .... cantava *il Dante;* .... cantò di Tristano e di Lancellotto, e lasciò stare *il Dante* „. (SACCHETTI, nov. 114).

Così il santo patrono, o la mitologica divinità protettrice, per la cosa da loro protetta:

> Ecco un degli anzian di *Santa Zita*.[1]
>
> (*Inf.*, XXI, 38),

> .... i cor, che 'ndura e serra
> *Marte* superbo e fero.
>
> (PETRARCA, *Canzon.*, P. III, Canz. 4, v. 12-13),

> Candide nubi a lei Giove concede,
> E selve ampie d'ulivi, e liberali
> I colli di *Lieo*.[2]
>
> (FOSCOLO, *Le Grazie*, I, 61-63).

c) La forma più frequente della sineddoche è quella, che adopra una parte a significare il tutto, ed è spesso opportunissima, perchè il mettere in vista o in maggior rilievo una certa parte di un tutto può metterci più vivamente e pittorescamente sugli occhi i fatti o le azioni, di cui si parla. Però è bella sineddoche quella di Dante:

> Secando se ne va l'*antica prora*
> Dell'acqua più che non suol...
>
> (*Inf.*, VIII, 29-30),

perchè ci fa veder quella parte della barca che proprio fende l'acqua; e quella dell'Ariosto (*Orl. fur.*, X, st. 23):

> E di lontano le gonfiate *vele*
> Vide fuggir del suo signor crudele,

poichè altro non poteva apparire ad Olimpia rampicata su d'un alto scoglio per vedere le navi di Bireno, che già di sul lido non si scorgevano più; e quella del Foscolo (*Sepolcri*, 224-225):

> .... alla *poppa* raminga le ritolse
> L'onda incitata dagli inferni Dei:

poichè non in altra parte della nave d'Ulisse potevano esser tenute appese (cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 183) le armi d'Achille.

Similmente, in Dante, queste altre:

> .... quella *fronte* ch'ha il pel così nero
> È Azzolino.
>
> (*Inf.*, XII, 109-110),

---

poichè non di pino, ma d'abete si fanno per lo più gli alberi delle navi; di pino si faceva invece lo scafo, che doveva star nell'acqua.

[1] Di Lucca, di cui santa Zita è patrona.

[2] È uno dei tanti soprannomi di Bacco: voleva dire *scioglitore*, cioè che liberava dalle cure. Intendi qui: colli feraci di vino.

poichè altro non usciva fuori dal bulicame del sangue, dov'erano attuffati i tiranni;

Si dileguò, come da corda *còcca.*

(Ivi, XVII, 136),

perchè còcca si chiamava appunto quella tacca della penna della freccia, in cui entrava la corda.[1] Nè sarà chi non senta quanto affettuosamente e opportunamente dica Virgilio a Catone (*Purg.*, I, 78):

.... Son del cerchio, ove son gli *occhi casti*
Di Marzia tua,

e a Dante (Ivi, XXVII, 136-138):

Mentre che vegnan lieti gli *occhi belli,*
Che lagrimando a te venir mi fenno,
Seder ti puoi;

o chi non avverta quanto è terribile quest'altra (*Purg.*, XXXI, 67-69):

.... quando
Per udir sei dolente, alza *la barba;*
E prenderai più doglia riguardando;

di cui l'autore stesso dice (Ivi, 74-75):

.... quando per la barba il viso chiese,
Ben conobbi il velen dell'argomento.[2]

Del tutto usato per la parte non mi sovvengono ora altri esempi danteschi, se non i seguenti, in cui la sineddoche mi sembra cagionata dal voler dar più rilievo all'unica pianta del bene e del male vietata a Adamo e ad Eva, che potevano liberamente servirsi di tutte le altre del paradiso terrestre:

Per morder *quella* (la pianta, v. 56), in pena ed in disio
Cinque mil'anni e più l'anima prima
Bramò Colui, che il morso in sè punìo.[3]

(*Purg.*, XXXIII, 61-63);

.... non il gustar del *legno*
Fu per sè la cagion di tanto esilio;
Ma solamente il trapassar del segno.[4]

(*Par.*, XXVI, 115-117).

---

[1] E però non così bene usò il Poeta la stessa sineddoche in quest'altro luogo:

.... cade a provveduto fine,
Sì come còcca in suo segno diretta.

(*Par.*, VIII, 104-105).

[2] Perchè voleva dire che egli barbuto e adulto non aveva ai suoi trascorsi la scusa della inesperienza giovanile. E in fatti, prima (v. 61-63) metaforicamente aveva detto:

Nuovo augelletto due o tre aspetta;
Ma dinanzi dagli occhi de' pennuti
Rete si spiega indarno, o si saetta.

[3] *L'anima prima* è Adamo; *Colui che il morso in sè punìo* il Redentore.

[4] Cioè la disobbedienza.

Si può notar questo del Parini (*Od.* V, v. 24), dove grandeggia, nel traslato, l'America, il *nuovo mondo* scoperto dal gran Genovese:

> Veggon le stupefatte
> Genti de l'*orbe ascoso*
> Lo stranier portentoso.

La necessaria parità dei moti e dell'espressione degli occhi fa buono e giusto l'uso del singolare per il plurale nei luoghi seguenti:

> .... assai con *l'occhio* bieco
> Mi rimiraron senza far parola.
> (*Inf.*, XXIII, 85-86);

> .... più chiaro appariva,
> Per che *l'occhio* dappresso nol sostenne,
> Ma chinail giuso.
> (*Purg.*, II, 37 sgg.);

e le ragioni più sopra accennate, in questi altri:

> .... ne' monti di Luni, dove ronca
> *Lo Carrarese.*
> (*Inf.*, XX, 47-48),

> .... Macra, che per cammin corto
> Lo *Genovese* parte dal *Toscano.*
> (*Par.*, IX, 89-90);

e stupendo in questo luogo del Manzoni (*Pentecoste*, v. 45-48), che dice il miracolo, pel quale tutti quanti gli uomini di diverse nazioni che udivano predicare gli Apostoli li intendevano, come se avesser parlato nel linguaggio di ciascuno:

> .... risonò molteplice
> La voce dello Spiro;
> L'*Arabo*, il *Parto*, il *Siro*
> In suo sermon l'udì.

Del plurale pel singolare usato assai spesso dai Latini nelle enumerazioni di nomi propri di uomini illustri, delle quali par crescer l'importanza, se alla grandezza dei meriti s'aggiunga quella del numero, non rammento esempi danteschi, se non forse uno in una canzone che sembra apocrifa (Fuori i *leai Fabrizi* — nella canz.: O patria degna di trionfal fama; st. 2); e mi contenterò di citar questo del Parini (*Od.* XVI, v. 261-264):

> .... entro a lor fondo avito
> I *Fabrizi* e i *Camilli*
> Tornar godean tranquilli,
> Pronti sempre del Tebro al sacro invito.

Dante l'usò piuttosto di certi nomi astratti, a significar meglio o come dovessero riferirsi a più cose, o la frequenza della condizione da quelli significata:

> Quel dolce pome....
> Oggi porrà in pace *le tue fami.*[1]
> (*Purg.*, XXVII, 115-117);

> O sagrosante Vergini, se *fami,*
> *Freddi,* o vigilie mai per voi soffersi, etc.
> (Ivi, XXIX, 37-38).

Fu pure una specie di sineddoche adoperare un termine più particolare per uno più generico, siccome in un luogo testè citato: *ronca* lo Carrarese, pel generico *lavora;* e altrove (*Inf.*, X, 26), con espressione affettuosissima:

> Di quella nobil *patria* natio,

invece che: di quella *città;* e con un'altra pur molto viva, perchè presenta un'immagine sensibile (Ivi, XXIV, 47-48):

> .... *seggendo in piuma*
> In fama non si vien, nè *sotto coltre;*

o il termine generico pel particolare, quando il particolareggiare non avesse importanza, o il generico potesse per avventura far balenare alla mente un'idea più viva o pittoresca; come quando Dante chiamò *acqua* i fiumi Archiano (*Purg.*, V, 95), Bacchiglione (*Par.*, IX, 47), Chiasci (*Par.*, XI, 43), e *sasso rotto* la costa scoscesa del monte del Purgatorio (*Purg.*, IV, 31), e *sassi* i monti dirupati dell'Appennino (*Par.*, XXI, 106).

d) 1°. L'antonomasia fatta nel primo modo detto da noi accresce sicuramente grandiosità a quel che diciamo, come l'usare per metonimia l'astratto pel concreto; ma deve esser conveniente e non isforzata, e la persona così accennata veramente meritarla. Certo è grandioso il dir senz'altro l'*antico poeta* (*Inf.*, X, 121-122), o *il poeta* (*Purg.*, V, 44), o la *gloria dei Latini* (*Purg.*, VII, 16) per Virgilio; la *gran sentenza* (*Inf.*, VI, 104, *Purg.*, X, 111) pel giudizio universale; la *Virtù* per Iddio (*Purg.*, III, 32); e terribile chiamare Firenze *la città partita* (*Inf.*, VI, 61) o, con ironia amarissima, *la ben guidata* (*Purg.*, XII, 102); appunto perchè non è in ciò esagerazione, e si scorge subito limpido il concetto dell'autore. L'altro modo può fare effetto più vivo, mettendoci innanzi invece d'un'idea astratta un'immagine di cosa concreta, e celebre, e grande. Certo fa più orrore

[1] Qui metaforicamente per desiderii.

sentir dire *un Giuda*, che un traditore, perchè subito ci corre alla mente l'immagine del peggior tradimento che fosse mai. E così è assai vivo il sentir dire da Cacciaguida (*Par.*, XV, 107) che a Firenze

> Non v'era giunto ancor *Sardanapalo*,

e rammentar dal Foscolo i canti del Parini (*Sepolcri*, 58),

> Che il lombardo pungean *Sardanapalo*.

2°. Che l'iperbole giovi a dar un gran concetto delle cose, s'intende facilmente; ma non deve essere eccessiva, nè usata a gonfiar cose, che non abbiano già in sè una certa grandezza; se no, piuttosto che ammirazione, può destare il ridicolo; e non mancò chi l'usasse con questo fine.[1] Riescono ottimamente certe iperboli, in cui, per così dire, l'esagerazione si nasconde o si copre sotto un'immagine leggiadra, che genera, insieme con un vasto concetto della cosa detta, anche una certa compiacenza; come quando, in Dante (*Inf.*, II. 79-80), Virgilio dice a Beatrice:

> Tanto m'aggrada il tuo comandamento,
> Che l'ubbidir, se già fosse, m'è tardi;

e altrove (*Purg.*, IV, 109-111) Dante a Virgilio:

> O dolce signor mio, diss'io, adocchia
> Colui, che mostra sè più negligente,
> Che se pigrizia fosse sua sirocchia;

e in quell'affettuosa pittura, che a Dante fa S. Bernardo (*Par.*, XXXII, 133-135):

> Di contro a Pietro vedi sedere Anna
> Tanto contenta di mirar sua figlia,
> Che non muove occhi, per cantare osanna.[2]

---

[1] Certo è bello e grandioso leggere in Dante (*Par.*, XXVII, 104-105), che Beatrice

> Incominciò, ridendo, tanto lieta,
> Che Dio parea nel suo volto gioire;

e terribilmente efficace, nel Boccaccio: " Quando Bernabò udì questo, parve che gli fosse dato d'un coltello al cuore; siffatto dolore sentì " (Giorn. II, nov. 9); ma chi non sorriderà, udendo dall'Ariosto, non pur le mirabili pazzie di Orlando (specialmente nel c. XXIX), ma, per es. (*Orl. fur.*, XXX, st. 49), che nello spezzarsi delle lance di Ruggero e di Mandricardo

> I tronchi fino al ciel ne sono ascesi;
> Scrive Turpin, verace in questo loco,
> Che due o tre giù ne tornaro accesi,
> Ch'eran saliti alla sfera del fuoco;

o dal Lippi (*Malmantile*, c. VII, st. 99), che, per le lagrime della famiglia di Brunetto e Naldino,

> .... il guazzo per tutto è tale e tanto,
> che portan tutti quanti gli stivali. — ?

Ma quei poeti volevano scherzare. Peggio fece chi disse sul serio delle strampalerie credendosi amplificare le sue miserie.

[2] *Per* concessivo: per quanto canti osanna. Cfr. il PETRARCA (*Canzon.*, P. III, canz., 2, v. 15-16):

> Non spero che giammai dal pigro sonno
> Mova la testa, *per chiamar* ch'uom faccia.

O come in questi luoghi del *Decameron:* " era sì geloso, che temeva dello aere stesso " (Giorn. II, nov. 10). " Del quale essa in tanta gelosia viveva, che ogni uccel che per l'aere volava credeva glielo togliesse " (Giorn. II, nov. 6). " Cominciava a ber sì saporitamente questo suo vino, che egli n'avrebbe fatto venir voglia a'morti ". (Giorn. VI, nov. 2).[1]

3°. Nè, per verità, riesce talvolta meno efficace la litote, sia per una certa concettosa indeterminatezza, che lascia immaginare alla fantasia cose grandi, come dove Dante, ricordata " l'opra bella e grande mal gradita " di Romeo, soggiunge (*Par.*, VI, 130-131):

> Ma i Provenzali, che fêr contra lui,
> *Non hanno riso;*

sia per le ragioni già accennate; come per es., dove il Boccaccio dice piacevolmente di madonna Lisetta Quirini: " Donna Zucca al vento, la quale *era anzichè no un poco dolce di sale,* godeva tutta, udendo queste parole ". (Giorn. IV, nov. 2); o dove fa dire a Bernabò da Genova " un poco turbatetto,... che non lo imperadore, ma Iddio, *il quale poteva un poco di più che lo 'mperadore,* gli avea questa grazia conceduta " (Giorn. II, nov. 9); o dove, descritti Giotto e mess. Forese da Rabatta tutti sudici e zaccherosi, soggiunge: " le quali cose *non sogliono altrui accrescer punto d'orrevolezza* " (Giorn. VI, nov. 5); o infine dove il Varchi dice di Niccolò Capponi, che " *non era il più animoso uomo del mondo* " (*Stor. fior.* l. III) e il Manzoni di don Abbondio, che " *non era nato con un cuor di leone* " (*Prom. Sposi,* c. I).

e) Esempi d'ironia amara e potente ne abbiam di due fogge: o sotto forma di asserzione, o sotto forma di esortazione. Di questi sarebbe, per non dire del *Giorno* del Parini, che procede quasi continuamente con tal modo, quel che Dante si fa dir da Virgilio, quand'egli s'indugia a badare alla sconcia contesa di Sinone con maestro Adamo (*Inf.*, XXX, 131-132):

> Or *pur mira,*
> Che per poco è, che teco non mi risso.

e quest'altra bella terzina del Petrarca (*Tr. della fama,* II, 142-144):

> Ite superbi, o miseri cristiani,
> Consumando l'un l'altro, e non vi caglia
> Che 'l sepolcro di Cristo è in man dei cani.[2]

[1] Nè è meno graziosa questa del Leopardi, che smanioso e disperato di lasciare il soggiorno a lui insopportabile di Recanati, scriveva a Pietro Brighenti: " sarò qui, finchè il diavolo non imparerà la Dottrina Cristiana per invogliarsi di far le opere di misericordia ". *Epistol.,*[3] lett. 194.

[2] Forse a questi versi s'ispirava l'Ariosto, quando scriveva la stupenda invettiva, che è nel c. XVII dell'*Orl. fur.* (st. 73, sgg.).

Degli altri, per esempio, la *ben guidata*[1] già ricordata più sopra; e quel che dice Dante a Alberto tedesco (*Purg.*, VI, 115):

> Vieni a veder la gente *quanto s'ama;*

e quel terribilissimo *per ammenda* ripetuto tre volte in rima, dove Ugo Capeto enumera le colpe dei suoi discendenti (*Purg.*, XX, 64 sgg.):

> Lì[2] cominciò con forza e con menzogna
> La sua rapina; e poscia *per ammenda*
> Pontì[3] e Normandia prese, e Guascogna.
> Carlo[4] venne in Italia, e *per ammenda*
> Vittima fé di Corradino, e poi
> Ripinse al ciel Tommaso, *per ammenda!*

Così quel rimprovero che il Boccaccio pone sulla bocca di un povero frate imbrogliato da uno che voleva correggere: “ tu ti se' molto bene ammendato per li miei gastigamenti! „ (Giorn. III, nov. 3); e quelle parole che don Abbondio dice a Renzo, che gli ha cavato di bocca il nome di don Rodrigo: “ Avete fatta una bella azione! M'avete reso un bel servizio! Un tiro di questa sorte ad un galantuomo, al vostro curato, in casa sua, in luogo sacro![5] Avete fatto una bella prodezza! „ (*Prom. Sposi,* c. II).

Sarcasmo invece, ossia beffa e scherno, e più amaro che mai, si udrà, per es., nelle parole dei demoni al barattiere lucchese, che attuffano nella pegola della quinta bolgia dantesca (*Inf.*, XXI, 49-54):

> Qui si nuota altrimenti, che nel Serchio. . . .
> . . . . Coverto convien che qui balli,
> Sì che, se puoi, nascosamente accaffi.[6]

o nella famosa apostrofe di Dante a Firenze (Ivi, XXVI, 1-6):

> *Godi,* Fiorenza, poichè *sei sì grande,*
> *Che per mare e per terra batti l'ali*
> *E per l'inferno il nome tuo si spande:*

[1] Quando l'ironia stia, come sarebbe qui, nell'intendere a rovescio il significato di una sola parola o di un solo concetto, si chiama più propriamente *antifrasi,* voce greca, da *anti* contro, invece, e *phrázein* dire.

[2] Dall'acquisto della contea di Provenza fatto pel matrimonio di Carlo d'Angiò con Beatrice ultima figliuola ed erede del conte Raimondo Berlinghieri (1245).

[3] Contea di Ponthieu, tolta come gli altri due feudi agl'Inglesi; il che ai moderni, e specialmente ai Francesi, non parrà certo rapina. Ma Dante giudicava la cosa come poteva parere al suo tempo.

[4] Carlo I d'Angiò. Di Corradino ognun sa; di S. Tommaso d'Aquino, morto nel 1274, quando si recava al concilio di Lione, fu detto che fosse fatto avvelenare da Carlo d'Angiò; ma non par che sia vero.

[5] Figura di gradazione. Vedi più innanzi, § 7, *a.*

[6] Tu prenda, tu rubi di nascosto; cosa che i barattieri sapevano troppo ben fare.

Tra li ladron trovai cinque cotali
Tuoi cittadini, onde mi vien vergogna,
E tu *in grande onranza non ne sali;*

litote terribile, dopo i versi che precedono. Così nelle parole, che fa dir da un demonio all'anima di Guido da Montefeltro (Ivi, XXVII, 122-123):

Forse
Tu non pensavi ch'io loico[1] fossi!

e nell'ultimo grido degli avari nel quinto cerchio del Purgatorio:

Ultimamente ci si grida: Crasso,
Dicci, che il sai, di che sapore è l'oro. (XX, 116-117).

f) Dell'allegoria finalmente gli esempi migliori son da cercare appunto nella *divina Commedia,* che è un'allegoria tutta quanta, come avremo a vedere più innanzi, e contiene poi allegorie particolari belle per ricchezza grande di fantasia e per profondità di dottrina; ma noi dovrem contentarci, per l'indole di questi elementi, di scegliere non già una delle più maravigliose, ma piuttosto delle più brevi e più facili, e men controverse; e però, lasciando stare il canto I dell'*Inferno* o gli ultimi del *Purgatorio,* riporteremo la descrizione della porta del Purgatorio e dell'Angelo che la guarda, che è tutto un simbolo del sacramento della penitenza (*Purg.,* IX, 94-132):

Là[2] ne venimmo; e lo scaglion primaio
Bianco marmo era sì pulito e terso,
Ch'io mi specchiava in esso quale io paio.
Era il secondo tinto più che perso,[3]
D'una petrina ruvida ed arsiccia,
Crepata per lo lungo e per traverso.
Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,[4]
Porfido mi parea sì fiammeggiante,
Come sangue che fuor di vena spiccia.[5]

---

[1] Logico, ragionatore. Poichè ha fatto prima una dimostrazione a fil di logica che Guido dove esser dannato.

[2] Dinanzi alla porta del Purgatorio. Altri: là 've venimmo, allo scaglion etc.

[3] " Il perso, dice Dante medesimo nel *Convito* (tratt. IV, c. XX), è un colore misto di purpureo e di nero, ma vince il nero ": *tinto* vale nero, ma sporco e squallido. Intendi *nericcio, livido. Petrina* vale pietra, ma nel significato che anche ora nel parlar comune se le dà, di pietra più andante e di minor pregio, che non siano il marmo, il porfido e le cosiddette pietre dure.

[4] È sovrapposto. Pensa alla *massicciata,* che sono le pietre accumulate e calcate a far più solido il suolo d'una strada.

[5] I tre scalini significano " li tre gradi de la penitenzia, coi quali lo peccatore de' montare al sacramento della penitenza " (F. da Buti): primo, la confessione intera, schietta, sincera, in cui il peccatore deve come specchiare la condizione dell'anima sua: però marmo bianco, pietra salda, senza varietà nè incertezza di colore, e terso come uno specchio: secondo, la contrizione del cuore, umile e dolorosa, come appare

Sopra questo teneva ambo le piante
L'Angel di Dio,[1] sedendo in su la soglia,
Che mi sembiava pietra di diamante.
Per gli tre gradi su di buona voglia
Mi trasse il Duca mio,[2] dicendo: Chiedi
Umilemente che il serrame scioglia.[3]
Divoto mi gittai a'santi piedi:
Misericordia chiesi, che m'aprisse;[4]
Ma pria nel petto tre fiate mi diedi.
Sette P nella fronte mi descrisse
Col punton della spada, e: " Fa' che lavi,
Quando se' dentro, queste piaghe ,, disse.[5]
Cenere, o terra che secca si cavi,
D'un color fôra[6] col suo vestimento;
E di sotto da quel trasse due chiavi.
L'una era d'oro, e l'altra era d'argento:
Pria con la bianca, e poscia con la gialla
Fece alla porta sì, ch'io fui contento.[7]

---

dal tetro e squallido colore della pietra comune, e dalle crepe, che indicano l'animo travagliato e contrito, come l'essere arsiccia indica dover esser la contrizione generata da fuoco d'amor divino; il terzo è la soddisfazione dell'imposta penitenza, di porfido, pietra dura e di vario colore " imperò che varii modi sono quelli di bene operare, come ne le opere della misericordia e nelli altri atti virtuosi: ma de' vincere lo vermillio: imperò che in ogni atto virtuoso de'essere lo fervore della carità ,,. (F. da Buti). Altri anche recentissimi scambiano il significato allegorico dei due primi gradini; a me sembra non bene.

[1] Che stava a guardia della porta con una spada nuda in mano (v. 80-82) simboleggiante la giustizia. L'angelo poi simboleggia il sacerdote, che è ministro del sacramento di penitenza. L'allegoria di tutta questa terzina è spiegata da F. da Buti così: " Adiunge che l'angiulo portonaio del Purgatorio tenesse le piante dei piedi in sul porfido e sedesse in sul sollio di diamante dell'entrata del Purgatorio: e questo finge per mostrare come de' stare lo sacerdote, che aspetta lo peccatore, che sallie allo stato de la penitenza; cioè ch'elli de' tenere l'affezioni sono nelle opere virtuose et a quelle confortare lo peccatore, e stare fermo, pacifico e quieto in su la fermezza de la penitenzia, ed a quella inducere lo peccatore col buono conforto e con lo esempio buono di sè ,,.

[2] Virgilio, simbolo della Ragione, che spinge l'uomo al pentimento, guidata e illuminata dalla grazia divina, che è simboleggiata da un'apparizione di S. Lucia (v. 54 sgg.). La *buona voglia* indica il desiderio del perdono di Dio, che ha il peccatore pentito.

[3] Poichè l'umiltà deve necessariamente accompagnare la contrizione.

[4] Chiesi questa misericordia, cioè che mi aprisse. Il peccatore pentito chiede al confessore l'assoluzione con atti e segni della sua penitenza; tre poi sono i colpi, a significare i tre modi dell'offendere Iddio peccando, " cioè col cuore, colla bocca e coll'opera ,, (F. da Buti).

[5] I sette P significano i sette peccati mortali, che saranno in fatti cancellati a uno a uno dal ventilar delle ali degli angeli nei sette cerchi del Purgatorio: il farli ora l'angelo col punton della spada, significa come il confessore debba con severa e intelligente giustizia far comprendere al peccatore l'importanza dei suoi peccati. *Piaghe*, perchè fatte colla spada; e i peccati son come piaghe che travagliano l'anima.

[6] Sarebbe. Il color cenerognolo della veste dell'angelo significa l'umiltà, con la quale deve esercitare il suo ministero il sacerdote, che per esser rivestito di così insigne autorità, non è però meno uomo fragile e che può peccar come gli altri.

[7] Sono le simboliche chiavi del regno dei cieli da Gesù commesse a S. Pietro (S. MATTEO, XVI, 19. V. sotto, v. 127), e simboleggiano quel che è necessario al sacerdote per assolvere i peccati: la bianca, o argentea, significa la scienza e la prudenza, che gli fa discernere e apprezzare la gravità dei peccati; l'au-

" Quandunque [1] l'una d'este chiavi falla,
  Che non si volga dritta per la toppa,
  Diss'egli a noi, non s'apre questa calla.[2]
Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
  D'arte e d'ingegno avanti che disserri,
  Perch'ell'è quella che 'l nodo disgroppa.
Da Pier le tengo; e dissemi ch'io erri
  Anzi ad aprir, ch'a tenerla serrata,
  Pur che la gente a'piedi mi s'atterri ".[3]
Poi pinse l'uscio alla porta sacrata,[4]
  Dicendo: " Entrate; ma facciovi accorti
  Che di fuor torna chi'ndietro si guata ".[5]

Citeremo poi quest'altra leggiadrissima e di tutt'altro genere di un poeta moderno:

Odio l'allòr, che, quando alla foresta
  Le novissime fronde invola il verno,
  Ravviluppato nell' intatta vesta
                    Verdeggia eterno,
Pompa de' colli; ma la sua verzura
  Gioia non reca all'augellin digiuno;
  Chè la splendida bacca invan matura
                    Non coglie alcuno.
Te, poverella vite, amo, che quando
  Fiedon le nevi i prossimi arboscelli,
  Tenera, l'altrui duol commiserando,
                    Sciogli i capelli.[6]
Tu piangi, derelitta, a capo chino,
  Sulla ventosa balza. In chiuso loco
  Gaio frattanto il vecchierel vicino
                    Si asside al foco.
Tien colmo un nappo: il tuo licor gli cade
  Nell'ondeggiar del cubito sul mento;

---

rea significa l'autorità dell'assolvere: più preziosa (*cara*), ma che non può esercitarsi, se prima non sono state, nella confessione, ben conosciute e apprezzate le colpe. Nell'ultimo verso simboleggia la pace dello spirito del peccatore assoluto, che s'accinge a far la dovuta soddisfazione per i peccati suoi.

[1] Ogniqualvolta.

[2] *Calla.* Sentiero stretto, arduo, perchè la penitenza è naturalmente penosa all'umana sensualità. La terzina significa che l'ignoranza del confessore (se conosciuta e cercata dal penitente, come dichiara il Buti) e il non retto esercizio della sua autorità fanno nullo il Sacramento.

[3] Quando vi sia umile e sincera contrizione, i peccati, per gravi che siano, debbono esser perdonati: data quella condizione, il confessore ha da essere caritatevole piuttosto che rigido.

[4] Aprì. Altri leggono: *alla parte sacrata;* intendendo: spinse l'uscio verso la parte del Santo Monte, dell'interno del Purgatorio.

[5] Cfr. il mito d'Orfeo. Ma qui significa che non è perdonato dei suoi peccati chi non ha fermezza di proposito: chi non s'è nell'animo suo interamente distaccato dal male, di cui si è confessato.

[6] Delicata e viva personificazione. V. sotto, § 5, *e*.

Poscia floridi paschi ed auree biade
Sogna contento.[1]

(ZANELLA, *Egoismo e Carità*).

E infine riporteremo, come esempio *d'allegoria mista* questo luogo del Boccaccio (Giorn. IV, proemio): " Carissime donne, sì per le parole de' savi uomini udite, e sì per le cose molte volte da me e vedute e lette, estimava io che lo 'mpetuoso vento et ardente della invidia non dovesse percuotere se non l'alte torri o le più levate cime degli alberi; ma io mi truovo dalla mia estimazione ingannato; perciò che fuggendo io, e sempre essendomi di fuggire ingegnato il fiero impeto di questo rabbioso spirito,[2] non solamente pe' piani, ma ancora per le profondissime valli mi sono ingegnato d'andare. Il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novellette riguarda, le quali non solamente in fiorentin volgare et in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso, quanto il più si possono. Nè per tutto ciò l'essere da cotal vento fieramente scrollato, anzi presso che diradicato e tutto da' morsi della invidia esser lacerato, non ho potuto cessare. Per che assai manifestamente posso comprendere quello esser vero che sogliono i savi dire, che la sola miseria è senza invidia nelle cose presenti ".[3]

Tutti questi esempi avranno, crediamo, più che dimostrato come e quanto possono esser belli ed efficaci i traslati, i quali per altro, se vengano ricercati con isforzo e adoperati senza che quasi li porga da sè la condizion dello spirito, divengono un meschino artifizio, che nuoce anzichè giovare, e può rendere il discorso più fiacco e confuso e noioso, se non anche improprio ed oscuro, come avvenne più volte, e massimamente ai più degli scrittori del secolo XVII spesso molto ingegnosi, ma troppo smaniosi di novità.[4]

[1] Vedi scelta opportuna della forma allegorica: l'alloro che non arreca frutto utile, ma non abbandona mai la fronda verdeggiante, e ne fa quasi pompa in mezzo allo squallore di tutta la campagna bruciata dal freddo e fatta brulla dalle intemperie, ben rappresenta l'uomo che pensa a sè solo, e pur d'avere ogni suo agio, non cura le altrui sofferenze, e forse anche ostenta ingiuriosamente in faccia agli sventurati le sue ricchezze; la vite invece, che quanto le altre piante o più soffre i danni della mala stagione e ridotta come un nudo sterpo sembra quasi portare il lutto ed affliggersi della comune sventura, intanto che il benefico frutto di lei rallegra e conforta il povero contadino, è come immagine dell'uomo, che si addolora dei dolori dei suoi simili, e cerca inoltre di sollevarli e col soccorso e col conforto, che ridesti negli animi afflitti la speranza. Ed ecco insinuato o ispirato il dispregio dell'egoismo e l'amore della carità per via di una serie di graziose immagini, che ci fan più effetto delle nude astrazioni.

[2] Vento; latinismo.

[3] La forma dell'allegoria mista fa anche più facile l'intelligenza di quel che vuol significare l'autore; e però qui non occorre commento: quell' *invidia,* quelle *novellette,* quel *volgar fiorentino,* dicon chiarissimo che cos'è il *vento impetuoso* che cosa *le alte cime degli alberi,* e *i piani* e *le valli.*

[4] A esempio delle loro stranezze, basterà citar questo pazzo sonetto di De-

§ 4. Ma basti dei traslati; e veniamo a dire dell'altro elemento del parlar figurato, cioè di quelle, cui già gli antichi Latini dettero il nome di *figure*, [1] e che sono *certi modi di foggiare il discorso, che si allontanano alquanto dai più semplici e ordinari.*

V'è e vi fu, così tra gli antichi come fra i moderni, chi non fa e non fece fra queste ed i tropi nessuna differenza, considerando negli uni e nelle altre il fine comune di rendere o più espressivo e significativo, o almeno più adorno e aggraziato il parlare; ma a me sembra, che giustamente osservasse il Ranalli, [2] non potersi confonder due cose che tendono a quel fine con modi così diversi, poichè nei tropi si muta il significato delle parole, il che non avviene nelle figure, o almeno non v'è necessario nè essenziale, per quanto spessissimo in una stessa espressione e tropi e figure si trovino mescolati.

Le figure poi sono state dai retori variamente divise; [3] e a noi sembra da star con coloro, che le hanno distinte in figure *di passione* e *d'immaginazione;* perchè, sebbene il parlar figurato sia come un portato naturale dell'eccitamento della fantasia e dell'affetto, nondimeno in certe figure si sente specialmente la prevalenza di questo, in certe altre invece un certo studio dell'immaginazione di rappresentare più vivamente o più evidentemente i concetti: studio, non artifizio; tantochè anche di cosiffatte figure non meno che delle altre, sentiamo spesso farne dal popolo nel suo favellar più comune, per quell'arte spontanea, che fin da principio notammo, e che è necessaria consoguenza del desiderio che

---

cio Mazzei, in lode della *Strage degli Innocenti* del Marino:

> Spezzan teneri infanti eccelse porte
> Là nel supremo cielo altri custodi,
> E qui d'ingiusto re l'ire e le frodi
> Fan rimaner da un rio di sangue absorte.
> Tu poi, cui le lor poppe offre la sorte (?)
> Nè di profana fonte il Pindo godi,
> *Con le lor fasce il braccio al tempo annodi,*
> Fai nelle cune lor dormir la morte;
> E quante escon da te linee potenti
> Tu, spargendo l'acciar di pianto e d'ostro,
> Scrivi del tuo valor note lucenti.
> Salve, *penna* gentile, il cui bel *rostro*
> Seppe alla *sete* sua trovar *torrenti*
> *Di sangue, latte, lacrime ed inchiostro.*

[1] I Greci le dissero *schémata* forme, figure, aspetti.

[2] *Ammaestramenti di letteratura,* lib. I, c. III, 8. Vol. I, pag. 172. *Compendio,* p. I, c. III, § II, pag. 40.

[3] Per lo più, come anche da Cicerone (*De orat.*, III, 52) e da Quintiliano (*Inst. orat.*, IX, 1), in *figure di parole*, dipendenti da una certa collocazione e disposizione di queste: e *figure di pensiero,* o *di concetto,* o *di sentenza,* che sussistono ugualmente, anche alterando l'ordine delle parole; distinzione, che ci sembra giustamente rigettata dal Ranalli, che osserva (loc. cit.) non potersi considerare l'espressione senza il concetto, nè il concetto senza l'espressione; oltrechè la seconda specie è definita in modo puramente negativo.

ha ciascuno di significare nel modo migliore e più acconcio il suo sentimento. Questa distinzione mette in rilievo la ragione ed il fine delle figure; le quali pertanto, se saran richieste da fervore di passione o d'affetto, o se un certo eccitamento della fantasia le suggerirà come più vive immagini dei concetti, saran belle e buone, e adorneranno e abbelliranno il discorso; se saran freddamente studiate e ricercate per ismania di novità o di stranezza, o anche d'ornamento, riusciranno artifiziose e meschine.

Le esamineremo pertanto ed illustreremo, come abbiam fatto dei traslati, con esempi che trarremo così da opere di classici, come dall'uso del parlar popolare e comune; perchè non ci sembra che possa esser mai superfluo di battere e ribattere e ribadire nelle menti dei giovani, che tanto può esser bello, quanto è naturale e spontaneo e richiesto dalla condizione dell'animo di chi scrive; quanto sa, non dico di studio, ma di ricercato e stiracchiato artifizio, è per necessità falso e brutto. Non deve alcuno mettersi in testa che a far bella una scrittura ci vogliano quelle tali figure o quei certi traslati; ma soltanto proporsi di esprimere i sentimenti suoi secondo che il cuore li porge e significare i concetti nel modo, che la meditazione e lo studio fatto per comprenderli più pienamente gli facciano apparir più chiaro e più vivo; allora, se le figure ci dovranno essere, ci verranno da sè.

§ 5. *a)* Così vien fatta naturalmente, parlando, da chi si senta sicuro del fatto suo, e specialmente nel rimproverare e nell'esortare, la figura che si chiama *interrogazione,* che sta nel porre sotto forma interrogativa il discorso, non già per desiderio della risposta, o per acquistar qualche notizia, ma come invitando altri a consentire nell'opinione, che ci sembra indubbiamente vera; e udiam dire continuamente: *Che hai tu fatto mai? Non vedi che questa cosa non istà bene? Chi vuoi che ci creda?* e simili modi.

I quali anche nei classici si troveran frequentissimi:

Disse: Beatrice, loda di Dio vera,
  Chè non soccorri quei che t'amò tanto,
  Che uscìo per te della volgare schiera?

Non odi tu la pièta[1] del suo pianto?
Non vedi tu la morte che 'l combatte etc.?
(*Inf.*, II, 103-107)

Come degnasti d'accedere al monte?
Non sapei tu, che qui è l'uom felice?
(*Purg.*, XXX, 74-75).

Chi crederebbe giù nel mondo errante,
Che Rifeo troiano in questo tondo[2]
Fosse la quinta delle luci sante?
(*Par.*, XX, 67-69),

Qual maraviglia, se di subito arsi?
(PETRARCA, *In vita*, son. 81);

" Come il puo' tu negare, malvagio uomo?... Etti[3] egli da stamane a mattutino in qua uscito di mente l'avere altri ingiuriato? „ (*Decam.* Giorn. III, nov. 3). " Qual medico s'ingegnerà di cacciare l'acuta febbre col fuoco, o 'l freddo delle midolle dell'ossa col ghiaccio o colla neve? „ (BOCCACCIO, *Vita di Dante*, II).

b) Meno frequente forse, ma non men naturale, la figura di *dubitazione,* che esprime in qualche modo, ma per lo più con un seguito d'interrogazioni, che altri rivolga o a se stesso o a chi non gli possa certamente rispondere, l'incertezza dell'animo; come chi dicesse: *Vado, o non vado nel tal luogo? Farò, o non farò la tal cosa?*

Tale è, per es., quella del Petrarca (*In morte*, Canz. I, v. 1):

Che degg'io far? Che mi consigli, Amore?

e quella famosissima attribuita dal Boccaccio (*Vita di Dante*, XI) a Dante Alighieri nominato ambasciatore dei Fiorentini al pontefice Bonifazio VIII: " Se io vo, chi rimane? E se io rimango, chi va? „ [4]

---

[1] *Pièta* si trova frequente in rima e fuori di rima nelle scritture dei primi secoli, dove sembra pure che non significhi precisamente lo stesso che *pietà*, ma piuttosto condizione dolorosa e miserevole, atta a destare in altri il sentimento della pietà. Rammentiamo che Beatrice fu la donna, per la quale scrisse Dante i suoi primi versi, e che nel poema è sublimata allegoricamente a significare la scienza delle cose divine. Queste parole son dette a lei da S. Lucia (che simboleggia la grazia divina), per eccitarla a soccorrer Dante smarrito nella selva oscura (cioè l'uomo traviato e travagliato dalle passioni).

[2] Nell'arco, che sembrava il ciglio, nella figura dell'aquila formata di splendori d'anime di giusti.

[3] Ti è.

[4] Dante espresse ottimamente il dubbio dell'animo, senza la forma interrogativa, ma con una immagine vivissima, dove disse:

.... ed io rimango in forse,
Che 'l sì e 'l no nel capo mi tenzona.
(*Inf.*, VIII, 110-111).

c) Frequentissima invece l'*esclamazione,* naturale sfogo dell'animo concitato ed appassionato, tanto che vi son nella lingua parole (le interiezioni), che non si adoperano, se non in questa specie di parlar figurato, di cui pertanto credo superfluo citar esempi tolti dal comun favellare.

E forse potrei pur passarmi degli esempi classici, quali sarebbero questi:

O felice colui cu'ivi elegge!
(*Inf.*, I, 129),

Ahi! quanto egli era nell'aspetto fiero!
E quanto mi parea nell'atto acerbo
Con l'ale aperte e sopra i piè leggiero!
(Ivi, XXI, 31-33),

O in eterno faticoso manto!
(Ivi, XXIII, 67),

O incostanza delle umane cose!
(PETRARCA, *In vita*, son. 147).

d) E molto simili a quella, per la concitazion dell'affetto, la *preghiera,* che si chiama più appunto *deprecazione*[1] o *scongiuro,* quando cerca di commuovere colui che s'invoca rammentandogli cosa a lui grata, o venerabile, o cara; come fa chi supplichi o chieda qualche grazia *per amor di Dio,* o dica alla persona, che prega: *Lo faccia per amor dei suoi cari, per compassione di queste povere creature,* etc.; l'*imprecazione,* sfogo pur troppo frequente di animo iroso, o sdegnato, o divorato da odio, che maledice o augura il male all'oggetto di quella sua fiera passione; e l'*epifonèma,*[2] che è come una considerazione, o una grave sentenza, posta per lo più sotto forma esclamativa, a conclusione di un qualche discorso. Così, per es., potrà avvenire di udir narrare una storia d'amore, o d'altro genere, e alla fine il narratore soggiungere: *Vedi se gli voleva bene davvero!* oppure: *Proprio non c'è che dire: certe cose fan perdere il lume degli occhi!* oppure: *Alla fine c'è rimasto. Si sa: una le paga tutte;* e così via. Nè è troppo dissimile, e spesso alle precedenti si congiunge, l'*apostrofe,*[3] che è il rivolgere impetuosamente e

[1] Latino, dal verbo *deprecari* pregare, come dal verbo *obsecrare, ossecrasione,* che val lo stesso.

[2] Greco *epiphónema,* dal verbo *epiphonéin* esclamare.

[3] Greco; dal v. *apostréphein* rivolgere.

con passione il discorso a qualche persona, o anche a qualche cosa non animata, in un modo o in un altro chiamandola: come farebbe chi dicesse: « *Dico a te, furfante; senti!* » — « *Sciagurato, guarda, che fai?* » o simili modi, che si ascoltano ogni giorno.

È naturale pertanto che non ne manchino esempi negli scrittori, e ne porremo qui alcuni d'ognuna di tali figure. Notevoli deprecazioni o scongiuri sono, per es., questi di Dante:

> Deh! se riposi mai vostra semenza,[1]
> ......solvetemi quel nodo,
> Che qui ha inviluppata mia sentenza.
>
> (*Inf.*, X, 94-96),
>
> .....Deh! se quel disìo
> Si compia, che ti tragge all'alto monte,
> Con buona pietate aiuta il mio.
>
> (*Purg.*, V, 85-87),

e questi del Boccaccio: " Per che io vi priego, per cotanto amore quanto è quello che io vi porto, che voi non neghiate il vostro verso di me „ (Giorn. II, nov. 3). " Ahi mercè per Dio![2] non voler divenire micidiale di chi non t'offese, per servire altrui „ (Giorn. II, nov. 9). " Ecco: poichè niuna mia cosa di me a pietà ti muove, muovati l'amore il qual tu porti a quella donna, che più savia di me di' che hai trovata, e da cui tu di' che se' amato, e per amor di lei mi perdona „ (Giorn. VIII, nov. 7); e questo affettuosissimo di Lucia al Nibbio, che l'ha rapita, nei *Promessi Sposi* del Manzoni: " Oh! per l'amor di Dio e della Vergine santissima, lasciatemi andare! Cosa v'ho fatto di male io? Sono una povera creatura, che non v'ha fatto niente. Quello che m'avete fatto voi, ve lo perdono di cuore: e pregherò Dio per voi. Se avete anche voi una figlia, una moglie, una madre, pensate quello che patirebbero, se fossero in questo stato. Ricordatevi che dobbiamo morir tutti, e che un giorno desidererete che Dio vi usi misericordia. Lasciatemi andare, lasciatemi qui, etc. „ (*Promessi Sposi*, c. XX).

Imprecazioni terribili son quelle che scaglia Dante contro Firenze (per es., *Inf.*, XXVI, 11), Pistoia (*Inf.*, XXV, 10-12), Pisa (*Inf.*, XXXIII, 79-81), i Genovesi (Ivi, 151-153), e quella contro l'avarizia (*Purg.*, XX, 10-12):

---

[1] Quel *se* non è condizionale, ma ha il valore del latino *sic* (italiano *così*) che accompagna l'espressione di un desiderio. Qui pertanto è come se fosse: Così possa essere appagato il desiderio, che avete, che la vostra schiatta possa tornare tranquilla ad abitare la patria! ossia: per il desiderio, che avete, che la vostra schiatta etc., scioglietemi questo dubbio etc.

[2] Deprecativo; ora disusato; si dice: *per l'amor di Dio*.

Maledetta sie tu, antica lupa,[1]
Che più che tutte l'altre bestie hai preda
Per la tua fame senza fine cupa!

(*Purg.*, XX, 10-12).

Pur notevoli sono queste del Boccaccio: " Questo diavolo di questa femmina maledetta mi si parò dinanzi... e per questo l'ho tanto battuta, quant'io ho potuto menar le mani, e non so a quello che io mi tengo che non le sego le veni, che maladetta sia l'ora che io prima la vidi, e quand'ella mi venne in questa casa! " (Giorn. VIII, nov. 3); " Malaventura possa egli avere, che iersera ci venne! " (Giorn. VIII, nov. 7); e queste del Sacchetti, che ne ha nelle sue novelle più abbondanza degli altri: " Sia col malanno e colla mala pasqua che Dio vi dia... Portate via le panche, che siate mortagghiadi![2] etc. " (Nov. 78).

Epifonema notevole è quel che fa Dante, quando conchiude la descrizione dei bassirilievi, che rappresentano esempi di superbia punita, nel primo cerchio del Purgatorio, (*Purg.*, XII, 70-72) così:

Or superbite, e via col viso altiero,
Figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
Sì, che veggiate il vostro mal sentiero!

o quando dice di sè, con un'immagine vivissima (*Purg.*, XXX, 76-78):

Gli occhi mi cadder giù nel chiaro fonte,
Ma veggendomi in esso, i[3] trassi all'erba;
Tanta vergogna mi gravò la fronte!

o quando fa che Cacciaguida, rammentata fra le altre nobili antiche famiglie di Firenze quella degli Amidei, soggiunga (*Par.*, XVI, 140-141):

O Buondelmonte! quanto mal fuggisti
Le nozze sue per gli altrui conforti!

E tale sarebbe quello del Petrarca, nella canzone *Spirto gentil* (*Canzon.* P. III, canz. 2, 94-95), dove, ricordato il mal fare dei signori romani, e lamentato il venir meno dei virtuosi antichi, esclama:

Ahi! nova gente, oltre misura altera,
Irreverente a tanta ed a tal madre!

e quell'altro, nel più bel capitolo dei *Trionfi*, dove, descritta la morte di Laura, conchiude (*Tr. della morte*, I, 127-129):

[1] Allegoria frequentemente usata da Dante. Cfr. *Inf.*, c. I.

[2] Era prima una delle più frequenti maledizioni: che tu sii *morto a ghiado*, cioè *di ferro;* corruzione del latino *a gladio* (dalla spada); e per la frequenza venne a esser considerata tutta la frase come un solo aggettivo: indi questo curioso plurale.

[3] Cioè *li*. Oggetto. Cfr. *Inf.*, V, 78.

Che fia dell'altre, se questa arse ed alse[1]
  In poche notti, e si cangiò più volte?
  O umane speranze cieche e false!

Delle apostrofi citeremo queste, fra le moltissime, che ne sono nella *divina Commedia:*

O cacciati del ciel, gente dispetta....
  Ond'esta oltracotanza in voi si alletta?

(*Inf.*, IX, 90-92),

O Simon mago, o miseri seguaci,
  Che le cose di Dio, che di bontate
  Deono essere spose, voi rapaci
Per oro e per argento adulterate;[2]
  Or convien che per voi suoni la tromba etc.

(*Inf.*, XIX, 1-5),

Ahi! serva Italia, di dolore ostello,
  Nave senza nocchiero in gran tempesta,....
  .....ora in te non stanno senza guerra
  Li vivi tuoi.

(*Purg.*, VI, 76-83).

O donna, in cui la mia speranza vige,
  E che soffristi, per la mia salute,
  In inferno lasciar le tue vestige;....[3]
Tu m'hai di servo tratto a libertate etc.

(*Par.*, XXXI, 79-85).

e) Va spesso congiunta coll'apostrofe anche la *prosopopea,*[4] per la quale la fantasia eccitata da qualche sentimento potente, immagina presenti persone o morte o lontane, e si figura di ascoltarne le parole, o rivolge loro il discorso; e talvolta non che le persone, ma anche le cose inanimate, cui dà di persona e vita e attributi; nel qual caso si chiama più propriamente *personificazione.*[5] Nel parlar comune non son certamente frequenti, come quelle che presuppongono uno straordinario fervore di fantasia; e sono generalmente poste sotto una forma condizionata. Così sentiam dire talvolta: *Guarda che queste mura hanno orecchi. Se queste pa-*

---

[1] Agghiacciò.

[2] Cioè date i benefizi e le grazie ecclesiastiche non a chi le meriti per virtù, ma a chi le compri per danaro. Cfr. sopra, pag. 35, n. 12.

[3] Beatrice si era in fatti recata nel Limbo (*Inf.*, II, 52 sgg.), a pregar Virgilio di farsi guida a Dante per l'Inferno e pel Purgatorio.

[4] Greco; da *prósopon* volto, persona, maschera; e *poiéin* fare.

[5] Prosopopea e personificazione hanno etimologicamente lo stesso significato (dar persona, anzi quasi fare la maschera), senonchè la prima deriva da due parole greche, l'altra da due latine.

reti potessero parlare, oh! quanto direbbero, perchè ne han vedute delle belle! O amico mio, se tu fossi sempre vivo, come ti dorresti dei tempi mutati in peggio! » Ma presso i poeti le troveremo assai facilmente.

Invece sono frequentissime anche nel comun favellare due altre figure, che si chiamano *raddoppiamento* e *ripetizione,* e si fanno ridicendo o due volte di seguito, o più, una o più parole, sul cui concetto si voglia insistere premurosamente, quasi temessimo che dirle una volta sola non bastasse a fare avvertire a chi ascolta la nostra sollecitudine o la nostra ansietà. Quante volte ci scappa proprio di bocca qualche: « *Guardati, guardati!* », per avvertir chicchessia d'un pericolo; o qualche: « *presto, presto!* » per eccitarlo; o quante volte udremo alcuno lagnarsi, per es., così: « *C'è qualche fatica grande da durare? Tocca a me. C'è da mettersi a qualche pericolo? Tocca a me. Capita qualche casaccio disgraziato? Tocca a me. Proprio tutte a me, tutte a me, tutte a me!* »

E tutte insieme raddoppiamento, ripetizione, personificazione e prosopopea, non che l'apostrofe e l'imprecazione, troviamo stupendamente riunite in questo luogo del *Purgatorio* di Dante, dov'egli volge il parlare, come se l'avesse presente, all'imperatore Alberto d'Austria (VI, 97 sgg.):

O Alberto tedesco,[1] che abbandoni
Costei, ch'è fatta indomita e selvaggia,
E dovresti inforcar li suoi arcioni,[2]
Giusto giudizio dalle stelle caggia
Sovra il tuo sangue, e sia nuovo ed aperto,
Tal che il tuo successor temenza n'aggia.[3]
Che avete tu e il tuo padre sofferto,
Per cupidigia di costà distretti,
Che il giardin dell'imperio sia diserto.

[1] Alberto d'Austria succeduto nell'impero, l'anno 1298, a Adolfo di Nassau, che nel 1291 era succeduto a Rodolfo d'Absburgo padre di Alberto e primo imperatore, che, dopo la morte di Federigo II (1250), avesse veramente tenuto l'impero, al quale era stato eletto nel 1273. Nessun dei tre s'era curato di venire in Italia a restaurarvi l'autorità imperiale, nè tampoco a prender la corona: troppa briga avevano in Germania. Indi il rimprovero contenuto nella terza di queste terzine, perchè Dante faceva dipendere dalla decadenza dell'autorità imperiale i mali d'Italia.

[2] Immagina l'Italia come un cavallo sfrenato, e l'imperatore come il cavaliere, che dovrebbe guidarlo. *E* ha qui valore quasi avversativo: mentre; e il popolo l'usa frequentemente così.

[3] L'azione della *divina Commedia* è del 1300; Alberto d'Austria fu ucciso.

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,[1]
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura,
Color già tristi, e costor con sospetti.
Vien, crudel, *vieni*, e vedi la pressura
De' tuoi gentili,[2] e cura lor magagne;
E vedrai Santafior com'è sicura.
Vieni a veder la tua Roma, *che piagne*
Vedova e sola, e dì e notte chiama:[3]
Cesare mio, perchè non m'accompagne?
Vieni a veder la gente quanto s'ama;
E se nulla di noi pietà ti move,
A vergognar ti *vien* della tua fama.[4]

§ 6. Venendo ora a parlare delle figure d'immaginazione, ricordiamoci quanto abbiam detto, che nascono dallo studio di rappresentare più evidentemente o più vivamente i concetti. Il che si può conseguire specialmente per tre vie:

a) E prima di tutto, chiamando, o ponendo innanzi alla mente di chi legge od ascolta, oltre alla propria espressione del concetto, anche qualche immagine sensibile più viva, che dia più risalto o meglio lumeggi e chiarisca quella che se le pone a fronte; o dando maggior rilievo a certi aspetti della cosa, che siano più essenziali, o più opportuni a notare. Nascono di qui la *comparazione*, la *similitudine*, l'*antitesi* e la *perifrasi;*[5] la prima delle quali si fa ponendo a fronte colla cosa, di cui vogliam dare un'idea, qualche altra cosa più nota, di cui rileviamo rispetto a quella la superiorità o l'inferiorità, ond'è che molto spesso accompagna, come notammo, l'iperbole; come quando il popolo dice di qualcuno: *Ha il cuore più duro d'una pina verde. Correva più d'un barbero. Ha più coraggio di Napoleone*, etc.; la seconda, quando in

nel 1308 dal nepote Giovanni di Svevia, al passar della Reuss, mentre moveva contro gli Svizzeri ribelli. Arrigo VII di Lussemburgo succedutogli venne poi in Italia nel 1310, senza niun frutto, e vi morì nel 1313.

[1] Famiglie ghibelline veronesi rese ormai immortali da un maraviglioso dramma dello Shakespeare. Monaldi e Filippeschi erano ghibellini di Perugia e d'Orvieto: quelle dice già oppresse e queste intimidite dai guelfi.

[2] Nobili. Santafiora, in val di Fiora, feudo imperiale della famiglia Aldobrandeschi, allora molto travagliato da correrie dei Senesi. Nota l'ironia.

[3] Chi non sente quanto è affettuosa questa personificazione, e che immagine compassionevole ci pone sugli occhi?

[4] Similmente S. Caterina esortava fervidamente Gregorio XI a tornare a Roma, scrivendo: " Rispondete allo Spirito Santo che vi chiama. Io vi dico: *Venite, venite, venite*, e non aspettate il tempo, che il tempo non aspetta voi ". *Lett.* 206.

[5] *Antitesi:* greco, dal verbo *antitithénai* contrapporre (si chiama in fatti anche col nome italiano *contrapposto). Perifrasi* pur greco, da *perì* attorno e *phrázo* dico, spiego; ha però la stessa etimologia che nel latino *circonlocusione*, (*circum* intorno, *loqui* parlare).

siffatto raffronto affermiamo simiglianza o uguaglianza; come farebbe chi dicesse: *Doventò bianco, come un panno lavato. Andava via come il vento. Bruciava come un tizzo di fuoco. Hai mai visto andar giù una pianta tagliata? Così fece lui: cascò come un ciocco.* L'antitesi invece si fa, quando poniamo a fronte concetti interamente contrari, perchè le qualità dell'uno faccian più risaltare quelle dell'altro, quasi come un ricamo posto su d'un panno di color differente. Così udirai dir qualche volta: *Questo sì che si può chiamar vino; non mica quell'acquarello, che mi facesti sentir tu! — Con lui ti ci metti, perchè è un ragazzo; ma con uno più forte non ti ci metteresti mica. — Quello non si chiama guadagnare: si chiama rubare.* La perifrasi, infine, o circonlocuzione, determina una cosa, invece che pel suo proprio nome, per certe qualità, o particolarità, o attributi, che sian tutti suoi, sicchè quella venga ad essere, come a dire, brevemente descritta, anzichè semplicemente nominata; figura non frequente nel parlar comune, [1] se non con qualche accompagnamento d'ironia, o di minaccia, come in frasi di questa natura: *Uh! eccolo quello che sa far tutto bene: Vedremo. — Cari miei, è venuto chi vi farà stare al segno. — Giudizio! Ecco quello colla lingua lunga,* o anche semplicemente, e riducendo l'espressione a metonimia: *ecco lingua lunga.* [2]

1°. Quest'ultima biasimò grandemente Michele Colombo [3] come nocevole, salvo rare eccezioni di perifrasi brevissime, alla chiarezza e anche alla vivezza del dire; e certamente le lunghe, e contorte, e non naturali, e soprattutto inutili perifrasi, ch'egli cita dal *Filocolo* del Boccaccio, son viziose; e anche altre più brevi, ma che siano o troppo studiate per molto intreccio di fatti, come la fece il Petrarca (*Tr. d'Am.*, I, 106-108), nominando Enea

. . . . colui che pianse sotto Antandro [4]

[1] Ossia, se ne fanno; ma generalmente allusive a fatti particolari, e però intelligibili soltanto ad una cerchia ristretta di persone.

[2] Molti trattatisti antichi e moderni hanno posto la perifrasi fra i traslati. A me sembra a torto, perchè non porta necessariamente con sè il cangiar significato alle parole. Ben può congiungersi talvolta con i vari generi dei traslati, che abbiamo esaminati fin qui; ma naturalmente in tal caso quei traslati restano quel che sono, e la perifrasi ci sarebbe anche indipendentemente da loro. Vero è che in recenti trattati si pongono fra i traslati, oltre la perifrasi, anche la similitudine, la comparazione, l'epiteto! Ma bisogna far forza al significato della parola traslato.

[3] *Op. cit.*, Lez. I.

[4] Da Antandro città della Misia salpò Enea fuggitivo dopo la rovina di Troia

La morte di Creusa, e 'l suo amor tolse
A quel che 'l suo figliuol tolse ad Evandro;

o troppo indeterminate, come l'altra del medesimo poeta (Ivi, III, 16), che si fece indicare Agamennone colle parole:

. . . . quell'è 'l gran Greco; [1]

o eccessive, come il chiamare Scipione (Ivi, II, 46)

Quel, che sol più che tutto 'l mondo valse. [2]

possono pur biasimarsi; ma non che si debba perciò dannar così in generale la perifrasi. Certamente, è figura; e come tale, non è da usare come forma ordinaria del dire, ma soltanto quando la necessità la richieda. E allora potrà spesso crescere, anzichè scemare, efficacia alla rappresentazione dei concetti, poichè non ci dirà un nome solo e nudo, ma l'accompagnerà coll'immagine di quei ricordi o di fatti, o di qualità, che può premer più di far rilevare. Così è bellissimo e affettuoso in bocca di Carlo Martello udire non già un'arida enumerazione delle terre, di cui avrebbe dovuto esser re, ma udirgliele descrivere, come cose, di cui egli ha viva e cara nel pensiero l'immagine, a questo modo (*Par.*, VIII, 58-72):

Quella sinistra riva, che si lava
Di Rodano, poi ch'è misto con Sorga, [3]
Per suo signore, a tempo, m'aspettava,
E quel corno d'Ausonia, che s'imborga
Di Bari, di Gaeta e di Catona,
Da ove Tronto e Verde in mare sgorga. [4]
Fulgeami già in fronte la corona
Di quella terra che 'l Danubio, riga,
Poichè le ripe tedesche abbandona; [5]

(VIRGILIO, *Eneide*, III, 5 sgg.), e poco dopo avere nella fuga perduta per le gole del monte Ida la moglie Creusa (II, 736 sgg.). Promessagli poi dal re Latino la mano di Lavinia, *tolse l'amor suo* a Turno re dei Rutuli, cui Lavinia era stata promessa dalla madre (lib. VII); Turno infine levò di vita Pallante (X, 440-510) figliuolo dell'arcade Evandro regnante sul Palatino, che l'aveva mandato con 400 cavalli in soccorso d'Enea (VIII, 518-519). Tanta roba bisogna sapere, per intender bene quei tre versi!

[1] In fatti, che sia Agamennone apparisce soltanto dai versi che seguono (17-18) e che non entrano nella perifrasi, perchè sono in un'altra proposizione coordinata:

Nè vede Egisto e l'empia Clitennestra;
Or puoi veder Amor s'egli è ben cieco.

[2] Meglio nel *Tr. della Castità* (v. 170-171) lo chiamò:

.... il grand'uom, che d'Affrica s'appella,
Perchè prima col ferro al vivo aprilla.

[3] La contea di Provenza parte meridionale del più antico regno d'Arles, si stendeva sulla sinistra del Rodano, dal confluente della Sorga (poco sopra Avignone) alla foce, fino alle Alpi; poco meno di quel che fu la provincia di Provenza fino al 1790.

[4] Il regno di Puglia, e di Napoli di cui sono accennati i confini estremi. *Verde* è nome antico del Garigliano; *Catona* piccolo porto, ora di 1000 abitanti e nella provincia di Reggio di Calabria, all'estrema punta d'Italia. Bari, Gaeta ed il Tronto sono ben più noti.

[5] L'Ungheria, com'è anche ora facilissimo intendere.

> E la bella Trinacria, che caliga etc.,[1]
> Attesi avrebbe li suoi regi ancora
> Nati per me di Carlo e di Ridolfo.[2]

Ed è certamente più vivo e leggiadro, che nominar semplicemente la Spagna occidentale e l'Oceano Atlantico, il dire (Ivi, XII, 46-51):

> In quella parte, ove surge ad aprire
> Zeffiro dolce le novelle fronde,
> Di che si vede Europa rivestire,
> Non molto lungi al percuoter dell'onde,
> Dietro alle quali, per la lunga foga,
> Lo sol talvolta ad ogni uom si nasconde, etc.[3]

Nè soltanto i luoghi, ma e le persone e le cose posson nominarsi più efficacemente per via di perifrasi, quando la circostanza, che per questa si ponga in rilievo, sia più atta a destare i sentimenti che vuole esprimer l'autore; come certo accresce orrore, o ribrezzo, o disdegno, il chiamar la battaglia di Montaperti (*Inf.*, X, 85-86)

> .... lo strazio e il grande scempio,
> Che fece l'Arbia colorata in rosso;

e il popolo fiorentino (Ivi, XV, 61-63)

> .... quell'ingrato popolo maligno,
> Che discese di Fiesole ab antico
> E tiene ancor del monte e del macigno;

o i cittadini parteggianti (*Purg.*, VI, 84)

> .... quei che un muro ed una fossa serra.

E suscita più ammirazione udir chiamare Virgilio

> .... quell'ombra gentil, per cui si noma
> Pietola più che villa mantovana.[4]
>
> (Ivi, XVIII, 82-83),

---

[1] Abbiam già citati per altro i versi, che qui non si stanno a ripetere. Non è perifrasi, perchè c'è il nome della Trinacria; ma del nome non s'è contentato il poeta: ha voluto anche qui presentare immagini vive e sensibili: e questo spiega l'efficacia delle perifrasi.

[2] *Carlo* è Carlo I d'Angiò avo paterno di Carlo Martello, il quale poi aveva sposato Clemenza figliuola dell'imperatore Rodolfo I d'Absburgo.

[3] *Percuoter dell'onde* chiama la riva che dalle onde è sbattuta (metonimia), *lunga foga* chiama il corso apparente del sole, quand'è agli occhi nostri più lungo e più rapido, cioè nell'estate. Allora, il Sole tramonta più verso maestrale.

[4] Piètola, anticamente Andes, presso Mantova, si crede essere stata la patria di Virgilio, che la rese più illustre di Mantova stessa. *Villa* per città usò Dante anche altrove (*Inf.*, XXIII, 95).

ed Omero

> quel Greco,
> Che le muse lattâr più ch'altro mai.[1]
>
> (*Purg.*, XXII, 101-102);

com'è affettuosissimo sentir così rammentare il mattutino:

> Nell'ora che la sposa di Dio surge
> A mattinar lo sposo, perchè l'ami.[2]
>
> (*Par.*, X, 140-141).

E più e più altre potremmo citarne, alcune delle quali ci riserbiamo di rammentare quando parleremo dell'eleganza, alla quale le belle perifrasi non giovano poco di certo.

2°. Simile o più fiera scomunica scaglia il medesimo autore all'antitesi,[3] " la quale non negheremo essere stata forse peggio di tutte le altre figure grandemente abusata, e anzi avere in sè un certo cotal vizio d'origine, che è quello di stuzzicare e solleticar l'ingegno a trovar di quei contrasti, che sembrino più nuovi e più strani, e a ravvicinare i concetti, che abbiano meno relazione fra loro; tanto che non soltanto le pazze fantasie di certi scrittori del quattro e del seicento, ma fin certe cose del Boccaccio e del Petrarca posson ragionevolmente sembrare, per troppo studio di questa figura, reprensibili. Ma, al solito, nuoce l'abuso, l'artifizio, lo sforzo: la figura in sè è buona ed efficace, perchè naturale: il popolo stesso, parlando certamente senz'artifizio, se ne serve, perchè avverte spontaneamente in tutto quello che lo circonda il contrasto, che dà risalto maggiore alle singole cose. Gli esempi che ne recheremo, speriamo lo debbano provare manifestamente. I quali si posson distinguere in due serie, perchè in due modi si fa l'antitesi; cioè: o affermando una cosa, e negando insieme la contraria, che è segno, per lo più, di un certo calore, che nell'affermazione si mette, quasichè volessimo ribadirla per tutti i versi; e cosiffatta si può rilevare nei luoghi seguenti:

> . . . . parve di coloro
> Che corrono a Verona il drappo verde[4]

---

[1] Pur bene, ma più diffusamente, il Petrarca:

> . . . . quell'ardente
> Vecchio, a cui fur le Muse tanto amiche,
> Ch'Argo e Micena e Troia se ne sente.
> Questi cantò gli errori e le fatiche
> Del figliuol di Laerte e della Diva;
> Primo pittor delle memorie antiche.
>
> (*Tr. della Fama*, III, 10-15).

Figliuol di Laerte è Ulisse, cantato nell'Odissea: della Diva, cioè di Teti dea marina, fu figliuolo Achille, di cui canta l'Iliade. L'ardita ellissi genera ambiguità.

[2] *Mattinare*, era il cantar che facevano gli amanti sotto le finestre dell'amata sul far del giorno, e il canto si chiamava *mattinata*. Ora non v'è più quest'uso; ma non è sparito quello di far tali canti la sera, che dal sereno (nome che il popolo dà alla rugiada vespertina) si chiamano *serenate*.

[3] *Op. cit.* Lez. II.

[4] Il pallio, o palio.

Per la campagna; e parve di costoro
Quegli che vince, e non colui che perde.
(*Inf.*, XV, 121-124),

Barattier fu non picciol, ma sovrano.
(Ivi, XXII, 87),

Dei corpi suoi non uscìr, come credi,
Gentili, ma cristiani in ferma fede.
(*Par.*, XX, 103-104),

Non disse Cristo al suo primo convento: [1]
Andate e predicate al mondo ciance;
Ma diede lor verace fondamento.
(Ivi, XXIX, 109-111);

e in questo anche più risentito, in cui quasi bolle la stizza dell'autore guelfissimo e fiorentinissimo, che dice, parlando di Dante:

Ed era guelfo, e non fu ghibellino.
(Pucci, *Centiloquio*, LV, 144);

oppure ponendo a riscontro due fatti opposti e reali ambedue, che gettino maggior lume l'uno sull'altro e ne risaltino di più. Così Farinata degli Uberti a Dante, che gli ha accennato la battaglia di Montaperti, dov'egli combattè contro i Guelfi di Firenze, come causa della persecuzione di questi contro la famiglia di lui (*Inf.*, X, 89-93),

A ciò non fui io sol, disse, nè certo
Senza cagion sarei con gli altri mosso.
Ma *fu' io sol* colà, dove sofferto
Fu per ciascun di tôrre via Fiorenza,
Colui, che la difesi a viso aperto.

E l'Aquila, che a Dante apparisce nel pianeta di Giove, così terribilmente sentenzia dei cristiani non veramente credenti; e la forza dell'antitesi è accresciuta da una bella figura di ripetizione (*Par.*, XIX, 103-111):

.... A questo regno
Non salì mai chi non credette in Cristo,
Nè pria, nè poi ch'ei si chiavasse al legno. [2]
Ma, vedi, molti gridan: Cristo, Cristo,
Che saranno in giudizio assai men *prope* [3]
A lui, che tal che non conosce Cristo; [4]

[1] Agli Apostoli. V. i Vangeli, in fine, e specialmente S. Matteo XXVIII, 19 e sgg. S. Marco XVI, 15 sgg.

[2] Metonimia, che ha forse una ragione teologica, di rilevar l'identità dello strumento del primo peccato e di quello della Redenzione, come apparisce anche da certe espressioni di canti della Chiesa.

[3] Voce latina: presso, vicino.

[4] Allude alle parole di Gesù: "Non ognuno che dice a me *Signore, Signore!*

E tai cristiani dannerà l'Etiope,
Quando si partiranno i due collegi
L'uno in eterno ricco, e l'altro inope.[1]

E vedasi come è efficace tal ravvicinamento di fatti a mostrare il corrompersi degli uomini col crescere dell'età (Ivi, XXVII, 127-135):

Fede ed innocenzia son reperte[2]
Solo nei parvoletti; poi ciascuna
Pria fugge, che le guancie sien coperte:
Tale, balbuziendo ancor, digiuna,
Che poi divora, con la lingua sciolta,
Qualunque cibo per qualunque luna;[3]
E tal, balbuziendo, ama ed ascolta
La madre sua, che con loquela intera,
Disìa poi di vederla sepolta.

Alla qual forma dell'antitesi è affine, e quasi sta di mezzo fra quella e la similitudine, il *parallelo*, descrizione quasi simultanea di due persone o di due cose fatta per modo, che le loro parti somiglianti e le differenti poste a fronte possano a vicenda illustrarsi ed esser così più giustamente apprezzate. Arte assai utile specialmente nella storia, che ci presenta spesso fatti per tal modo simili e pur in certe parti diversi; come bene intese Plutarco di Cheronea, il maggior biografo dell'antichità, il quale scrisse le *vite parallele*, dove si mettevano come a fronte un Greco ed un Romano, che lo stesso genere di virtù avesse reso illustri.[4]

---

entrerà nel regno dei cieli ma chi fa la volontà del Padre mio ch'è ne' cieli „. (S. MATTEO, VII, 21 trad. Tommaseo. Ivi si parla appunto poi del giorno del giudizio).

[1] I giusti beati in eterno, i reprobi in eterno infelici (*inope* latinismo: povero). Bene reca qui a raffronto il Tommaseo due luoghi del Vangelo (S. MATTEO, VIII, 11, 12; S. LUCA, XI, 31 sgg.) e lo Scartazzini *(Com. Lips.)* ve ne aggiunge un altro (S. MATTEO, XII, 41, 42). Ed è in sostanza la dottrina esposta da S. Paolo nell'epistola ai Romani (II, 13 sgg.).

[2] Trovate: latinismo.

[3] Di qualunque mese; cioè non curando i divieti della Chiesa.

[4] A quelle si potrebbe per questo rispetto raffrontare il doppio elogio, che Dante fa tessere, nei canti XI e XII del *Paradiso,* di S. Francesco a S. Tommaso e di S. Domenico a S. Bonaventura, e che si può dir compendiato sommariamente nella celebre terzina (*Par.*, XI, 37-39):

L'un fu tutto serafico in ardore,
L'altro per sapienza in terra fue
Di cherubica luce uno splendore.

Un altro bell'esempio di parallelo è il cap. I del libro III delle *Storie fiorentine* del Machiavelli, di cui, per non andar troppo in lungo, riferiamo soltanto una parte:

Le gravi e naturali inimicizie, che sono intra gli uomini popolari e nobili, causate dal volere questi comandare, e quelli non obbedire, sono cagione di tutti i mali che nascono nelle città; perchè da questa diversità di umori tutte le altre cose che perturbano le repubbliche prendono il nutrimento loro. Questo tenne disunita Roma; questo, se egli è lecito le cose piccole alle grandi agguagliare, ha tenuto divisa Firenze; avvegnachè nell'una e nell'altra città diversi effetti partorissero. Perchè le inimicizie, che furono nel principio in Roma intra il popolo e i nobili, disputando, quelle di Firenze combattendo si diffinivano. Quelle di Roma con una legge, quelle di Firenze con l'esilio e con la morte di molti cittadini si terminavano. Quelle di Roma sempre la virtù militare accrebbero, quelle di Firenze al tutto la spensero. Quelle di Roma da una ugualità di cittadini in una disuguaglianza gran-

3°. Anche della comparazione e della similitudine l'abuso è vizioso. Se non c'è vera ed evidente corrispondenza fra i due termini del confronto, o se la cosa cercata per paragonarle il nostro concetto non è più chiara, o più nota, o più facilmente intelligibile di questo; se non presenta un'immagine nuova, ma è il medesimo fatto espresso in termini più generali; è opera per lo meno vana, e però dannosa e viziosa sempre; come quella che rivelerà l'artifizio del voler usar la figura ad ogni costo, o, se non altro, farà meno spedito e vivace il discorso.[1] Ma non sarà così, quando le due figure siano opportunamente usate, e tali che ci pongano innanzi un'immagine viva e potente, che cresca evidenza al concetto, o gli aggiunga grazia e bellezza, avvivandolo con qualche sentimento affettuoso o gentile. Si veggano questi esempi danteschi, intorno ai quali è da dire, come già altrove facemmo, che non possiamo pretendere di scegliere i più belli, tanta è l'abbondanza dei bellissimi, dei quali alcuni è pur necessario serbare ad altra parte di questa trattazione.

Ecco alcune notevoli comparazioni:

Corda non pinse mai da sè saetta
  Che sì corresse via per l'aere snella,
  Com'io vidi una nave piccioletta
Venir per l'acqua verso noi.

(*Inf.*, VIII, 13-16).

E quando le donne simboleggianti le virtù incominciano a cantare un salmo che piange le sventure della Chiesa (*Purg.*, XXXIII, 4-6),

... Beatrice sospirosa e pia
  Quelle ascoltava sì fatta, che poco
  Più alla croce si cambiò Maria.

E quando il poeta s'affissa desioso nel fiume di splendori, nel quale gli si mostrano gli spiriti beati (*Par.*, XXX, 82-86),

Non è fantin, che sì subito rua[2]
  Col volto verso il latte, se si svegli
  Molto tardato dall'usanza sua,

---

dissima quella città condussero; quelle di Firenze da una disuguaglianza a una mirabile ugualità l'hanno ridotta.

[1] In quel primo vizio cadde frequentemente il Guerrazzi. Basti, come esempio, questa sua lambiccata similitudine:

" Squilla un tocco della campana: — quel tocco solitario si diffonde per la terra deserta, e pare una percossa data sul mondo dalla Eternità, per conoscere dal suono, se sia vicino a dissolversi sfracellato tornando nel suo caos primiero „

(*Assedio di Fir.*, XVI). L'altro si rimprovera in certi modi danteschi che sono similitudini più in apparenza che in realtà (p. es.: *stetti come l'uom che teme* — *Inf.*, XIII, 45, e simili). Così in questo luogo dell'Ariosto (*Orl. fur.*, VI, 5), dove, per altro, è forse piuttosto ravvicinamento di un fatto generale a uno particolare, che similitudine vera e propria:

Ma (come avviene a un disperato spesso,
  Che da lontan brama e disia la morte
  E l'odia poi che se la vede appresso
  Tanto gli pare il passo acerbo e forte)
  Ariodante, poich'in mar fu messo,
  Si pentì di morire.

[2] Latinismo; dal v. *ruere* precipitare.

Come fec'io, per far migliori spegli[1]
  Ancor degli occhi etc.

Veggasi ora evidenza di similitudini:

Come il ramarro, sotto la gran fersa[2]
  De' dì canicular, cangiando siepe,
  Folgore par, se la via attraversa;
Così parea, venendo verso l'epe[3]
  Degli altri due, un serpentello acceso
  Livido e nero come gran di pepe.

(*Inf.*, XXV, 79-84).

E l'ombra di Guido Guinicelli, nell'ultimo cerchio del Purgatorio, dopo aver parlato con Dante (*Purg.*, XXVI, 134-135),

. . . . disparve per lo fuoco,
Come per l'acqua pesce andando al fondo.

Similmente, nel cielo della Luna, Piccarda (*Par.*, III, 121-123)

Così parlommi, e poi cominciò: *Ave
  Maria,* cantando; e cantando vanìo,
  Come per acqua cupa cosa grave;

e, nel Sole, le anime dei dottori splendenti in un cerchio di fulgori intorno a Dante e Beatrice (Ivi, X, 76-81)

Poi,[4] sì cantando, quegli ardenti soli
  Si fur girati intorno a noi tre volte,
  Come stelle vicine ai fermi poli;[5]
Donne mi parver non da ballo sciolte,
  Ma che s'arrestin tacite ascoltando,
  Fin che le nuove note hanno ricolte.

Salomone poi dice così a Dante che cosa parrà la carne risorta, nel fulgore dell'anima (*Par.*, XIV, 52-57):

---

[1] Specchi. Il vedere, in fatti, non è altro, che l'avvertire l'immagine che si forma, come in uno specchio, negli occhi. Però tutta la frase vuol dire: per veder meglio che potessi.

[2] Potente congiungimento di metonimia e metafora, che il popolo usa anc'ora a significare il caldo grande. Ma osserva potenza d'immagini in tutto questo luogo, dove a me paiono due stupende ipotiposi (v. sotto § 7, *b*). Noi sentiamo quasi il caldo e vediamo il ramarro e il serpente andar rapidissimi. Il terzo verso soprattutto è mirabile. E nota che qui le similitudini son tre, e tutte e tre dipingono, con una concisione, che non potrebbe esser maggiore. Anche il Passavanti usò con simil forza una di queste similitudini, dove scrisse: " E, questo detto, sparì come saetta folgore ". (*Specchio della vera penitenza*, dist. III, c. II).

[3] Ventri, pancie. Ora usato poco o punto.

[4] Poichè. Spesso allora, anche in prosa, si tacque il *che* particella relativa, o pronome; ma talvolta può nascerne oscurità.

[5] Quindi lentissimamente. Generalmente spiegano: mantenendosi sempre a ugual distanza da noi, che eravamo fermi nel mezzo; ma sembra a me che allora quel *vicine* sia al tutto ozioso. Vedi a ogni modo che vivo quadretto ti mette innanzi agli occhi la similitudine che segue.

. . . . sì come carbon che fiamma rende
  E per vivo candor quella soverchia
  Sì, che la sua parvenza si difende;[1]
Così questo fulgor, che già ne cerchia,
  Fia vinto in apparenza dalla carne,
  Che tuttodì[2] la terra ricoperchia.

Notisi poi quanto affetto avviva e fa efficacissime queste altre:

Quali colombe dal disio chiamate
  Con l'ale aperte e ferme al dolce nido
  Volan per l'aere, dal voler portate,
Cotali uscîr della schiera ov'è Dido,
  A noi venendo per l'aer maligno.

(*Inf.*, V, 82-86).

Tosto che nella vista mi percosse
  L'alta virtù,[3] che già m'avea trafitto
  Prima ch'io fuor di puerizia fosse;
Volsimi alla sinistra, col rispitto,[4]
  Col quale il fantolin corre alla mamma,
  Quando ha paura o quando egli è afflitto,
Per dicere a Virgilio: Men che dramma
  Di sangue m'è rimaso, che non tremi:
  Conosco i segni dell'antica fiamma.

(*Purg.*, XXX, 40-48).

Oppresso di stupore, alla mia guida
  Mi volsi, come parvol, che ricorre
  Sempre colà, dove più si confida.[5]
E quella, comè madre, che soccorre
  Subito al figlio pallido ed anelo
  Con la sua voce, che il suol ben disporre,
Mi disse etc.

(*Par.*, XXII, 1-7).

Infine mi sembra non inopportuno citare qui i versi, nei quali il Petrarca descrive il morire della sua Laura (*Tr. della morte*, I, 160-172), e in cui si potrà facilmente notare quanto siano efficaci e similitudini, e comparazioni ed antitesi:

Non come fiamma, che per forza è spenta,
  Ma che per sè medesma si consume,
  Se n'andò in pace l'anima contenta;

---

[1] Cioè si lascia vedere; non è nascosta dallo splendor della fiamma, nè in quello confusa; e vedi acutezza e verità di osservazione.

[2] Ancora, per ora.

[3] Metonimia. Beatrice, della cui eccellenza si era Dante innamorato a nove anni (*Vita Nuova*, II).

[4] Variamente spiegano i commentatori questo *rispitto;* e per verità, *rispetto,* sebbene così interpetri F. da Buti, non mi pare che qui abbia che fare, e mi sembra che altri spieghino meglio *sguardo o fiducia,* dal latino *respicere* (guardare indietro), o da una parola provenzale. Il senso più comune della parola *rispitto,* dilazione, sosta, riposo (franc. *répit*) qui non ha che far nulla.

[5] Vedi affettuosa perifrasi: non sarà, spero, chi non ne senta la bellezza.

A guisa d'un soave e chiaro lume,
Cui nutrimento a poco a poco manca;[1]
Tenendo al fin il suo usato costume.[2]
Pallida no, ma più che neve bianca,[3]
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar, come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Essendo 'l spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli sciocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso.

b) La seconda via, per la quale si cerca con le figure di dar più efficacia a quel che vogliamo significare, è tutto l'opposto della prima, perchè, invece di presentare alla mente di chi legge od ascolta qualche immagine di più, sta nel tacere o velare una parte del nostro concetto, ma in modo tale, che la fantasia del lettore debba essa lavorarvi attorno per compierlo, e sia come guidata a immaginar qualche cosa, che lo aggrandisca forse più, che non avesser potuto fare le nostre parole, se l'avessero espresso in modo compiuto e preciso.

1°. Tal fondamento hanno le figure, cui si dà il nome di *sospensione, reticenza, preterizione, eufemismo;* la prima delle quali consiste in quel che il popolo dice *far cascar d'alto* una cosa, cioè venirla accennando e come preparando con assai parole, prima di dirla, per insinuare nell'animo di chi ascolta un'idea vaga di grandezza, o novità, o stranezza; e la sentiamo fare assai di frequente da chi dirà, per es.: « *Tu non indovineresti mai dove sono stato oggi, o chi ho visto,* o *che cosa mi è avvenuto,* etc.; oppure: *Ti dirò una cosa, ma di quelle che si senton di rado;* ovvero: *Non vorrei che tu la prendessi male,* o *che tu ti figurassi peggio di quel che è; t'ho a dire una cosa, che non ti farà piacere; ma bada, che non è tale, quale potrebbe parere così alla prima: non ti spaventare* » etc.

---

[1] Assai felicemente, mi sembra, si ispirò qui il Grossi, nella fine della sua *Ildegonda* (P. IV, st. 73). Leggi, e vedi come si possa imitare senza copiare:

Il capo, a guisa di persona stanca,
Lene lene inchinò, siccome suole
Tenero fior, cui nutrimento manca.
Le sorge a fronte luminoso il sole,
E quella faccia più che neve bianca
Col primo raggio incontra, e la riveste
D'una luce purissima, celeste.

[2] Serbando fino all'estremo il suo modo usato; cioè senza i dolorosi spasmi dell'agonia.

[3] Il bianco candido della neve non ha lo squallor della pallidezza.

Tale figura si riscontrerà in questi esempi danteschi:

> Vidi quattro grand'ombre a noi venire;
> Sembianza avevan nè trista nè lieta.
> Lo buon Maestro cominciò a dire:
> Mira colui, con quella spada in mano,
> Che vien dinanzi a' tre sì come sire:
> Quegli è Omero.
>
> (*Inf.*, IV, 83-88),

> Se voler fu, o destino, o fortuna,
> Non so; ma passeggiando tra le teste,[1]
> Forte percossi il piè nel viso ad una.
>
> (Ivi, XXXII, 76-78).

Così nel *Paradiso* (XXVII, 16-21), dopo aver detto che vede a un tratto la face di S. Pietro farsi di candida, rossa accesa, soggiunge:

> La Provvidenza, che quivi comparte
> Vice ed ufficio,[2] nel beato coro
> Silenzio posto avea da ogni parte,
> Quand'io udi': Se io mi trascoloro,
> Non ti maravigliar, chè, dicend'io,
> Vedrai trascolorar tutti costoro.

e comincia poi la fiera invettiva contro Bonifazio VIII, che i lettori naturalmente, dopo questo principio, si aspettano paurosamente grave e terribile.

2°. La reticenza si fa lasciando un discorso interrotto, quasichè l'immaginazione di chi ascolta debba saperlo compier da sè, e possa compierlo in modo anche più espressivo o comprensivo, che non vada a noi per la mente. L'udiamo

---

[1] Dei traditori della patria, che piantati nel ghiaccio dell'Antenora (una delle quattro sezioni, che Dante, fa del fiume Cocito) han fuori soltanto la testa.

[2] Cioè la vicenda degli uffici. Ricorre qui una figura, che non si trova, in Italiano, frequente, e soltanto nel linguaggio poetico, e che si potrebbe ridurre al primo genere di quelli da noi enumerati. È chiamata con voce tutta greca *endiadi* (*hèn dià dyoin* una cosa per mezzo di due), e sta in ciò, che un concetto dipendente o subordinato ad un altro si considera separato da quello, come se ne fosse indipendente; e così si viene a dar come l'importanza di due cose a una sola, e si presentano due immagini più distinte invece d'una; onde può chi legge provare un certo effetto maggiore. Così altrove (*Inf.*, I, 90) Dante dice:

> .... ella mi fa tremar le vene e i polsi,

e altrove (ma è lezione controversa):

> Tanto ch'io ne perdei le vene e i polsi.
>
> (Ivi, XIII, 63),

cioè *i polsi* (i battiti) *delle vene*, là dalla paura accelerati ed eccitati e che però dànno l'effetto del tremito; qui, per la sollecitudine e la premura appassionata e per gli strapazzi, indeboliti per modo, che non si sentivano più. Non credo (si segua questa o l'altra lezione: *lo sonno e i polsi*), che possa alludersi in quel verso alla morte di Pier della Vigna, ch'egli attribuisce all'invidia e alla calunnia di cui viene a parlar poi, mentre qui dice gli effetti della sua *fede*.

frequentissima nelle minaccie, o nell'alludere a cose avvenire; per es.: *Bada, che se ti vedo un'altra volta far questo.... — Eh! ma se ci si troverà lui.... vedrete, vedrete.*

Anche di questa si servì Dante qualche volta con effetto stupendo. Così, quando innanzi alla porta della città di Dite (*Inf.*, IX, 4-9), i demoni vietano il passo a Virgilio, non curando le sue parole, ond'egli ritorna turbato inverso Dante, che n'è tutto sgomento, e lo conforta colla promessa di un aiuto celeste,

> Attento si fermò, com'uom che ascolta;
> Chè l'occhio nol potea portare a lunga
> Per l'aer nero e per la nebbia folta.
> " Pur a noi converrà vincer la punga, " [1]
> Cominciò ei, " se non..., tal ne s'offerse!....
> Oh! quanto tarda a me ch'altri qui giunga! "

ai quali versi sono il miglior commento possibile quelli che li seguono:

> Io vidi ben sì com'ei ricoperse
> Lo cominciar con l'altro che poi venne,
> Che fûr parole alle prime diverse.
> Ma nondimen paura il suo dir diènne,
> Perch'io traeva la parola tronca
> Forse a peggior sentenza ch'ei non tenne.

E quando, nell'ultimo cerchio del Purgatorio, Dante è impaurito e sgomento al pensiero di dover traversare il fuoco, dove si purgano i lussuriosi, Virgilio lo conforta dicendogli (*Purg.*, XVII, 20-24):

> .... Figliuol mio,
> Qui può esser tormento, ma non morte.
> Ricordati, ricordati.... E se io
> Sovr'esso Gerion ti guidai salvo,
> Che farò ora presso più a Dio?

dove non sarà chi non senta quanto sia più efficace quell'accenno generico e indeterminato, che non sarebbe stata una inopportuna enumerazione di tutti i perigli, da cui Virgilio aveva salvato Dante, e nella *selva oscura* e nel correr l'Inferno.[2]

---

[1] Metatesi di *pugna; ne s' offerse:* si offerse a noi.

[2] Efficacissimo può esser talvolta il fare interrompere subitamente il discorso da un interlocutore, che potrebbe dirsi *interruzione*, o *reticenza forzata*. Così quando nell'Antipurgatorio (*Purg.*, VI, 69-75) Dante e Virgilio incontrano il poeta Sordello, al quale Virgilio chiede, che gli mostri *la miglior salita*,

> ... quella (anima) non rispose al suo dimando
> Ma di nostro paese e della vita
> C'inchiese. E il dolce duca incominciava:
> " Mantova... " E l'ombra, tutta in sè romita,
> Surse vêr lui, del loco, ove pria stava,
> Dicendo: " O Mantovano, io son Sordello,
> Della tua terra ". E l'un l'altro abbracciava.

Come dar meglio ad intendere l'amor della patria sua, che Dante vuol mostrare in Sordello?

3°. La preterizione è il fingere di non curarsi di dire o rilevare una cosa, nell'atto stesso che la diciamo; e il suo valore sta in questo, che o cresce importanza alle altre cose che si dicono espressamente, o fa parere quella tal cosa tanto naturale, o nota, o celebre, o rilevante, che debba venir in mente da sè, senza bisogno che altri la ricordi. Così sentiremo, alle volte, discorsi di questo genere: *Vedi che cos'hai fatto: ti sei giocato un posto bellissimo; proprio ti sei rovinato. Del dispiacere dei tuoi non te ne parlo nemmeno — Lasciamo stare che ti sei fatto un gran danno; ma solamente la vergogna, non la conti nulla?*

L'efficacia sua apparirà dagli esempi seguenti. Nella terza delle *male bolge*, dove danna a fuoco eterno i simoniaci, immagina Dante di trovare il pontefice Niccolò III di casa Orsini; e gli fa un fiero rimprovero condito d'amaro sarcasmo, per danari, che, secondo il poeta, avrebber fatto quel papa *ardito* contro Carlo d'Angiò. Poi seguita (*Inf.*, XIX, 100-105):

E se non fosse, che ancor lo mi vieta
  La riverenza delle somme chiavi,
  Che tu tenesti nella vita lieta,
Io userei parole ancor più gravi;
  Chè la vostra avarizia il mondo attrista,
  Calcando i buoni, e sollevando i pravi;

e seguita per altri dodici veementissimi versi. Che mai gli avrebbe detto, penseranno come sbigottiti i lettori, se non era quella tal riverenza?

Così il Tasso (*Ger. lib.*, IX, st. 50), nel descrivere il combattimento notturno fra i Crociati e i Beduini, scrive:

Chi può dir come gravi e come ratte
Le spade son, quanto il duello è fero?
Passo qui cose orribili, che fatte
Furon, ma le coprì quell'aer nero,
D'un chiarissimo sol degne, e che tutti
Siano i mortali a riguardar ridutti.[1]

4°. Che cosa sia l'*eufemismo* dice Dante nel XIV del

[1] Si potrebbe pur citare questa, complimentosa, del Boccaccio, che fa dire dal Saladino a mess. Torello; " Messere, se dei cortesi uomini l'uom si potesse rammaricare, noi ci dorremmo di voi, il quale, *lasciamo stare del nostro cammino che impedito alquanto avete,* ma senz'altro essere stata da noi la vostra benivolenza meritata, che d'un sol saluto, a prender sì alta cortesia, come la vostra è, n'avete costretti ". (*Decam.* Giorn. X, nov. 9).

Purgatorio, quando, interrogato da Guido del Duca dell'esser suo e del suo luogo natale, si scusa di nominar sè per la sua poca fama, e accenna con una circonlocuzione l'Arno, sulle cui rive egli è nato; ondechè l'anima di Rinieri da Calboli chiede poi al medesimo Guido (v. 25-27):

> .... Perchè nascose
> Questi il vocabol di quella riviera,
> *Pur com'uom fa delle orribili cose?*

In fatti l'eufemismo sta appunto nel dire in modo vago e velato cose di cui sia disgustoso il ricordo; sicchè la fantasia di chi ascolta possa e debba immaginarle, e concepisca insieme il senso di mestizia o di gran dolore, che signoreggia chi parla; tanto che questa (e talora anche la reticenza) potrebbe pur porsi fra le figure di passione. Così sentiremo talvolta invece della parola *morire* usar modi di questo genere: *andare in Paradiso, finir di soffrire,* e altri meno gentili;[1] e udiremo dir di qualcuno che *ha le mani lunghe,* volendo dire che è un ladracchiolo, etc. etc.[2]

Da questa figura seppe Dante (ma son cose che richiedono somma delicatezza e potenza di sentimento ed animo di gran poeta) ricavare alcune delle bellezze maggiori del suo poema; come son le seguenti, che forse non ignora nessuno. La pietosa storia di Francesca da Rimini si chiude con quel verso maraviglioso (*Inf.,* V, 138):

> Quel giorno più non vi leggemmo avante;

in cui la sventurata adultera adombra e la sua colpa e la feroce

---

[1] Per es., in certe parti di Toscana si dice comunemente di qualche ammalato, che dia poca speranza di salvezza: “Il tale farà un buco in terra„. Noto fra i moltissimi questo modo, che non è registrato dal Morandi fra i 267 sinonimi del verbo *morire,* ch'egli raccolse (in *Prose e poesie italiane.* Città di Castello 1892, p. 665 sgg.). Dove mi sembra tuttavia da notare che si allarga, secondo me, troppo il significato del vocabolo *sinonimi,* se si estende a indicare non solo parole, ma anche figure, o traslati, giacchè molti di quei modi sono rispetto al fine eufemismi e rispetto al senso metonimie; quando pur non contengano un'idea accessoria, che non è più quella generica del morire, come p. es. *cader fulminato* (loc. cit., p. 677).

[2] Molto usarono l'eufemismo gli antichi Greci e Romani; ora facendo vere antifrasi, come quando chiamarono *Eumenidi* (benigne) le Furie, o *ponto Eusino* (ospitale) il procelloso mar nero, etc. etc.; ora ricorrendo a circonlocuzioni, per non dire o scrivere triste parole, come quelle che significavano morte o sconfitta; come fecero, p. es., più tardi i Dieci della balìa di Firenze, annunziando così ai loro ambasciatori a Roma una rotta toccata loro alla Faggiuola sull'appennino casentinese (17 ottobre 1425): “Mandamo ne' dì passati, per avere la Faggiuola, certi fanti e contadini: e stati alcuno dì, *ne furono fatti tornare più che di passo,* e furono presi parecchi contadini e alcuno fante„. (Pubbl. in *Commiss. di Rinaldo degli Albizzi,* vol. II, p. 440).

punizione, della quale *il modo ancor l'offende* (ivi, v. 102). E sarà stato notato l'altro buio verso, nel quale dice la fine sua orribile il conte Ugolino:

Poscia più che il dolor potè il digiuno.

E forse anche più belle parranno queste altre espressioni della Pia senese, cui la carità d'anima purgante non lascia proferire un'accusa verso l'ingiusto consorte (*Purg.*, V, 133-136):

Ricorditi di me che son la Pia;
Siena mi fè, disfecemi Maremma.
Salsi colui che inanellata pria
Disposando m'avea con la sua gemma;[1]

e di Piccarda Donati, anima eletta, cui l'acqua di Lete ha cancellato il ricordo degli errori della vita terrena, e la carità celeste non lascia accusare il fratello, che l'aveva smonacata per forza (*Par.*, III, 106-108):

Uomini poi a mal più ch'a ben usi
Fuor mi rapiron della dolce chiostra.
E Dio si sa qual poi mia vita fusi.[2]

C'è in questi due luoghi tal piena di sentimenti, tanta delicatezza gentile, tanta mestizia rassegnata o contenta, tante cose, che sentiamo nell'animo e che non sapremmo ridire; che certo sarebbero state perdute, se il Poeta ci avesse detto parole di senso espressamente determinato, che non avesser messo in un certo esercizio la fantasia di chi legge. Proprio non per nulla, nella lingua nostra, *vago* ha preso il significato di leggiadro, grazioso, piacente. Ma anche questo va fatto a tempo e luogo; dove, come qui, l'opportunità lo richiede, è fonte di gran bellezza; altrove, potrebbe essere soltanto cagione d'incertezza e di oscurità.

c) La terza maniera di far più efficace per via di figure l'espressione del pensiero sta in una specie di artifizio oratorio, pel quale si ordinano e dispongono i concetti per modo, da farne meglio apprezzare la verità e far prevalere il proprio sentimento a quello di qualche avversario.

1°. Così avviene qualche volta che, espresso in un certo modo il nostro concetto, noi lo ripetiamo poi in forma più espressiva o risoluta, quasi mostrando d'aver prima detto

[1] Consiglio i giovani a legger la noterella bellissima, che fece su questi versi stupendi il Tommaseo nel suo Comm. alla *divina Commedia.*

[2] Si fu. *Dolce chiostra* chiama il convento.

troppo poco; il che si chiama figura di *correzione,* e serve a mostrare assai fortemente la risolutezza e sicurezza nostra nell'affermare quel che diciamo. Non è rara sulla bocca del popolo, da cui facilmente potremo sentir dire, per es.: *O con che cavallo ti metti in via? Sarà grassa, se arrivi là domani sera. Ma già, che dico, domani sera? Quando sarai a mezza strada, ti casca in terra spallato. — Creda, ne ho proprio bisogno; anzi, non bisogno, necessità.*

E tale la troviam presso i classici; così in Dante (*Inf.*, I, 32-36):

> .... una lonza....
> .... non mi si partia dinanzi al volto;
> Anzi impediva tanto il mio cammino,
> Ch'io fui per ritornar più volte volto;

e nel Petrarca:

> Quante volte diss'io meco: Questi ama,
> Anzi arde!
>
> (*Tr. della morte,* II, 94-95).
>
> Passa 'l pensier sì come Sole in vetro,
> Anzi più assai, però che nulla il tene.
>
> (*Tr. della divinità,* 34-35);

e nel *Decameron:* " Tacciansi i morditori, e se essi riscaldar non si possono, assiderati vivano; e ne' lor diletti, anzi appetiti corrotti, standosi, me nel mio questa brieve vita che posta n'è lascino stare ". (Giorn. IV, proem.) " un pietoso accidente, anzi sventurato e degno delle vostre lagrime, racconterò " (Giorn. IV, nov. 1).

2°. Altre volte, e per lo più nel discutere, consentiamo all'interlocutore qualche sua affermazione, ma per contrapporvene subito un'altra contraria, sicchè apparisca come quella prima non abbia alcun valore contro al sentimento nostro. Questa, che si chiama figura di *concessione,* il popolo la fa spessissimo, perchè frequentissime sono nel popolo le discussioni animate; e non sarà chi non abbia udito qualche volta discorsi di questa fatta: *Senti: il tale a non pensare a questo avrà fatto male; ma tu a non avvertirlo hai fatto peggio. — Il tale avrà studiato di molto; ma a stare al mondo non ha ancora imparato. — Mettiamo pure che tu ci arrivi; ma a tornar via come farai? Al ritorno ti voglio.*

Begli esempi puoi vederne, nella *divina Commedia*, nel colloquio di Dante con Farinata degli Uberti e nella contesa fra Sinone e maestro Adamo. Nel primo, per es., quando a Farinata, che ha rammentato com'egli disperdesse due volte gli antenati di Dante, questi risponde (*Inf.*, X, 49-51):

> S'ei fûr cacciati, ei tornâr d'ogni parte
> .... l'una e l'altra fiata;
> Ma i vostri non appreser ben quell'arte.

Nell'altro, quando Sinone, ribattendo un'altra *concessione* di maestro Adamo falsator di monete, che gli ricordava la falsità usata a ingannare i Troiani (*Inf.* XXX, 115-117),

> S'io dissi falso, e tu falsasti il conio;
> Disse ...., e son qui per un fallo;
> E tu per più che alcun altro dimonio.[1]

3°. Talvolta non si aspetta neppure che l'avversario pronunzi quell'argomento, che intendiamo di concedergli e ribattere; ma quasi gli si leva di bocca, e l'arrechiamo noi stessi confutandolo subito, che è come un togliergli le armi di mano e mostrare insieme quanto ne facciam poca stima e quanto siamo sicuri del fatto nostro. Si chiama questa figura *preoccupazione*, e potremo udirla talvolta in discorsi come questi: *Tu badi a far sempre a cotesto modo, perchè fin qui t'è riuscito di farla pulita; ma guarda che tutte le volte non sono uguali, nè tutte le ciambelle riescono col buco. — Tu spendi e spandi, confidando che tuo padre abbia a accomodare poi tutto; e tuo padre n'è stato avvertito, e ha dichiarato che non ne vuol sapere.*

Ne abbiamo già visto un esempio bellissimo, in quel luogo del *Saggiatore*, che abbiam riportato, là dove il Galilei previene e risolve argutamente l'obbiezione, che gli si poteva muovere, ch'egli

---

[1] Veggasi anche questo, pur assai notevole, del Passavanti:

" Si legge nella vita de' Santi Padri, che il diavolo disse una volta a Santo Macario: Perchè mi vinci tu? Che se tu digiuni, io non mangio mai; se tu vegghi, io mai non dormo; se tu t'affatichi operando, io non ho mai riposo. E rispondendo egli stesso alla questione sua, disse: Sola la tua umiltà mi vince, la quale non ho nè posso avere io „.

(*Specchio della vera penitenza*. Dist. IV. Tratt. dell'Umiltà, cap. III): non che questo, che appartiene alla S. Rappresentazione di S. Dorotea (cit. in D'ANCONA, *Origini del teatro italiano.*[2] Vol. I, p. 650), dove la Santa al prefetto imperiale, che vanta la propria potenza e schernisce Cristo, conchiudendo: *E pur fu morto!*, risponde:

> Sì, corporalmente;
> Ma è vivo ora in cielo eternalmente...
> Se tu se' ricco, egli è essa ricchezza;
> Se sei potente, egli è essa potenza;
> Se sei giovane, in lui non è vecchiezza;
> Se sei saggio, egli è somma sapienza;
> Se tu sei bello, egli è essa bellezza;
> Se sei sciente, egli è essa scienza;
> Se sei signor, tu sei suggetto a lui,
> E nulla non puoi far senza costui.

fosse stato aiutato nell'invenzione del telescopio dalla notizia che altri l'aveva già costruito; qui aggiungeremo quest'altro, che si potrebbe dir duplice, dall'orazione di Alete a Goffredo nella *Gerus. liber.* (III, st. 74, 75).

Or, quando pur estimi esser fatale
Che vincer non ti possa il ferro mai,
Siati concesso; e siasi appunto tale
Il decreto del ciel, qual tu tel fai.
Vinceratti la fame....[1]
Tu, che ardito fin qui ti sei condutto,
Onde speri nutrir cavalli e fanti?
Dirai: l'armata in mar cura ne prende.
Dai venti, dunque, il viver tuo dipende.[2]

4°. Forse anche più forte artifizio è quello che si chiama *comunicazione,* e che sta nell'invitare altri a dire, o giudicare di checchessia, invece di esprimer noi il parer nostro: tanto ci sembra d'esser sicuri, che la cosa non si possa intendere altrimenti. E anche questa sentiremo fare spesso dal popolo, che dirà, per es.: *Dimmelo un po' tu, che cosa avresti fatto nei miei piedi. — Il mio consiglio sarebbe questo; ma domandalo un po' al tale, che ne sa più di me, e sentirai* etc.

Così mess. Rinaldo degli Albizzi scriveva in una sua lettera a Averardo de' Medici: " Se siete aiutati di qua a questo tanto bene, il giudizio voglio che sia del tuo Cosimo, al quale è noto tutto dello appetito mio " (*Commissioni,* vol. III, p. 643); e Lorenzino de' Medici nell'*Apologia:* " Voglio confessare a questi tali d'essermi mal governato dopo la morte d'Alessandro, se loro confessano a me di aver fatto questo medesimo giudizio in quello istante ch'eglino intesono ch'io l'avevo morto, e che io era salvo ". E infine, molto fortemente Dante Alighieri fa che Beatrice, dopo avergli rinfacciati i suoi errori, soggiunga (*Purg.*, XXXI, 5-6):

Di', di', se questo è vero: a tanta accusa
Tua confession conviene esser congiunta.

e altrove, dopo aver detto dell'opposizione fatta a Virgilio dai demoni sulla porta di Dite, aveva soggiunto (*Inf.*, VIII, 94-95):

Pensa, lettor, se io mi sconfortai
Nel suon delle parole maledette.

---

[1] Potrebbe questa parere una concessione; ma non è, perchè Alete ha formulato da sè l'argomento, che ribatte.

[2] Puoi vederne due begli esempi anche nella *div. Commedia* (*Purg.*, XXII, 31-36, *Par.*, XIX, 70-90).

5°. Ma il più ardito di tutti questi modi è la *sermocinazione,* per la quale non solo si chiama altri a giudicare o sentenziare per noi; ma mettiamo senz'altro in bocca a persona di maggiore autorità, che noi non abbiamo, le nostre opinioni. È cosa che può essere efficace e potente nelle opere d'immaginazione, non nel parlar comune, dove sarebbe menzogna. Nondimeno il comun parlare ne prova il natural fondamento, perchè udiamo spesso il popolo avvalorare certi suoi proverbi o sentenze, dicendo: *diceva quello, faceva quello, come dice quello* etc. Ma nelle opere dove entri la fantasia, non tutto quello che non è reale è menzogna, e però la sermocinazione vi si trova assai frequente; com'è nella *divina Commedia*, dove Dante accresce valore a certe sue lodi e a certe sue veementi invettive, col metterle sulla bocca d'anime dannate, o purganti, o beate. Così introduce S. Tommaso d'Aquino (*Par.*, XI) a lodar S. Francesco d'Assisi, e S. Bonaventura a dir come un panegirico di S. Domenico (*Par.*, XII); così Niccolò III, e Beatrice e S. Pietro a vituperar Bonifazio VIII e Clemente V (*Inf.*, XIX, *Par.*, XXVII, XXX), e da Beatrice medesima si fa mostrare l'alto seggio preparato nella gloria eterna del cielo per l' imperatore Arrigo VII (*Par.*, XXX).

Con simile artifizio coprì la sua sfrontatezza Saverio Bettinelli, immaginando che Virgilio, dall'Eliso, mandasse lettere piene di censure fierissime dei nostri poeti italiani, cominciando dall'Alighieri; e tale sarebbe quello di Gio. Cavalcanti, quando comincia il cap. 38° del VII libro delle sue *Storie* così: " Dice un gran savio, ch'egli è fatica perduta e tempo male speso quello di colui che propone senza render ragione che il suo detto sia vero ". Ottima sentenza, che il Cavalcanti pronunzia, ma che attribuisce al *gran savio,* per darle più autorità.

§ 6. Avviene pure talvolta a certi eletti ingegni, nei quali si congiungono con armonia maravigliosa acume grande d'osservazione, potenza singolare d' immaginativa e fervore di sentimento, di profondarsi tanto nella considerazione, o quasi nella contemplazione delle cose e del loro modo di procedere, che proprio se le veggano come operare e viver dinanzi, e sappiano allora scorgerne e ritrarne acconciamente quegli

aspetti e quei modi, che possano similmente ferire l'altrui fantasia e far vedere e sentire a tutti con evidenza mirabile quel ch'essi stessi veggono e sentono. Le forme del dire e dello scrivere che così nascono si sono pur classificate fra le figure, come quelle che abbelliscono e adornano il discorso quanto le altre, anzi più assai; e si possono ridurre a due principalmente, che sono la *gradazione* o *progressione* e l'*ipotiposi*.

a) Sta la prima nel rappresentare una cosa successivamente sotto vari aspetti, ciascuno dei quali ne dia un'immagine più viva e più forte di quel che precede, o che servano tutti insieme a mettercene innanzi agli occhi il natural procedere.

Si può fare pertanto in due modi; cioè: o esprimendo, il pensiero con locuzioni via via più forti e rilevate, quasichè nel vagheggiarlo, se piacevole, nel considerarlo con passione, se odioso o disgustoso, ci si andasse come dipingendo via via d'un colore più acceso, o ci scoprisse a una a una le parti o gli aspetti suoi che ci appassionassero più; come quando, per es., Dante dice di Pigmalione (*Purg.*, XX, 104-105):

Cui traditore, e ladro, e parricida
Fece la voglia sua dell'oro ghiotta,

e quando (*Par.*, XV, 130-133) fa dire a Cacciaguida:

A così riposato, a così bello
Viver di cittadini, a così fida
Cittadinanza, a così dolce ostello
Maria mi die';

o quando il Boccaccio ci muove a compassione di Madonna Beritola, dicendo che " *ogni sua cosa lasciata, con un suo figliuolo d'età forse d'otto anni*, chiamato Giusfredi, *e gravida, e povera,* montata sopra una barchetta, se ne fuggì a Lipari " (Giorn. II, nov. 6); o quando fa così appassionatamente parlare di sè alla sua donna, che non lo riconosceva, Tedaldo degli Elisei: " Niuna cosa fu mai *tanto onorata, tanto esaltata, tanto magnificata,* quanto eravate voi sopra ogni altra donna da lui.... *Ogni suo bene, ogni suo onore, ogni sua libertà* nelle vostre mani era da lui rimessa " (Giorn. III, nov. 7); o quando, infine, dice dei suoi detrattori: " *Riprenderannomi morderannomi, lacererannomi* costoro " (Giorn. IV, proem.);[1] oppure,

[1] Nota come questo genere della gradazione può talora somigliar molto alla figura di correzione. Vedi sopra, pagine 109, 110.

cercando di rilevare le successive circostanze del proceder d'un fatto e disporle in quell'ordine, che ci faccia quasi parere di vedercelo svolgere innanzi; come fece, per es., in queste parole il Boccaccio: " m'ho pensato che gli uomini fanno alcuna volta l'ambasciate per modo, che *le risposte seguitano cattive, di che nascono parole e dalle parole si perviene a' fatti* " (Giorn. III, nov. 3); e Dante Alighieri (*Purg.*, XI, 74-78):

> Ed un di lor....
> *Si torse sotto il peso* che lo impaccia,
> *E videmi, e conobbemi, e chiamava,*
> Tenendo gli occhi con fatica fisi
> A me etc.

Ma in questo genere di gradazione ci dà esempi maravigliosi l'Ariosto, come si può veder nei seguenti. Assalendo Agramante Parigi (*Orl. fur.*, XVIII, st. 40),

> Rinaldo incontra avea tutta una schiera,
> E con virtude e con fortuna molta,
> *L'urta, l'apre, ruina e mette in volta.*

E Ariodante, che vuol vendicare il fratello Lurcanio ucciso da Dardinello; per raggiunger questo tra le sue schiere, (Ivi, XVIII, st. 57)

> *Urta, apre, caccia, atterra, taglia e fende*[1]
> Qualunque lo 'mpedisce o gli contrasta.

E, forse meglio che mai, nell'ottava stupenda, in cui dice quel che provano Sacripante e Rinaldo, allorchè, battendosi per amore d'Angelica, ricevono la notizia in parte falsa, che la donna loro se n'era fuggita in quel mezzo a Parigi con Orlando (Ivi, II, st. 18):

> Veduto avreste i cavalier turbarsi
> A quell'annunzio, e mesti, e sbigottiti,
> Senza occhi e senza mente nominarsi,
> Che gli avesse il rival così scherniti.
> Ma il buon Rinaldo al suo cavallo trarsi
> Con sospir, che parean di fuoco usciti,
> E giurar per isdegno e per furore,
> Se giungea Orlando, di cavargli il core;

dove proprio vediamo e quel primo smarrimento, e quel naturale accusarsi di stoltezza, e poi quel prevalere del dolore e dello sdegno, che giunge al sommo nel feroce proposito di vendetta dell'ultimo verso, del quale anche il suono accresce l'effetto. Ci vive dinanzi quella scena di passione, che il poeta ha saputo con tre o quattro

---

[1] Vedi anche questo dell'Alfieri (*Saul*, a. IV, sc. III):

> Saul, torrente al rinnovar dell'anno,
> Tutto inonda, scompon, schianta, travolve.

immagini dipingere, cogliendone, per così dire, e ritraendone i punti più culminanti.

b) Qui può dirsi veramente che la gradazione si congiunga coll'ipotiposi,[1] che chiamerei volentieri la *regina delle figure,* e che sta nel rappresentare in pochi e vivissimi tratti una persona, una cosa, un'azione per modo, che sembri a chi legge di vedersela come viva, o scolpita, o in atto dinanzi.[2] Non è una vera e propria descrizione; eppure dice e fa sentir più di una descrizione lunghissima; poichè l'autore ha saputo scorgere e rilevare nel soggetto suo quelle parti principalissime, che si traggon dietro, per dir così, necessariamente tutto il resto ch'egli tace; e la fantasia del lettore l'immagina, anzi deve immaginarlo, e vedere e sentire non solo quello che dice, ma quello che vede e che sente l'autore.

Dopo tutto quel che abbiam detto fin qui, e specialmente nel cap. precedente parlando del descrivere, parrà naturale che nelle opere di Dante Alighieri si debbano trovare assai di cosiffatte ipotiposi; ed in fatti così è, nè mi ricorda di aver trovato in alcun altro autore tanta ricchezza nè tanta potenza di questa specie di figura. Considerino i giovani gli esempi seguenti, che prendiamo, così come ci vengono alla mente, dalla *divina Commedia:*

> Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
> Come avesse lo inferno in gran dispitto.
>
> (*Inf.*, X, 35-36).

Che cosa descrive il poeta? Nient'altro, che petto rilevato, fronte alta, attitudine di dispettoso dolore. Eppure vi vedete dinanzi un aspetto d'uomo, che con la grandezza sua (non già materiale, s'intende) v'atterrisce; vedete risolutezza, fermezza, grandezza d'animo, fortezza, fierezza; tante e tante cose, che il poeta non vi ha dette, ma che la fantasia vostra deve necessariamente scorgere in quel-

---

[1] Come anche in questo affettuoso quadretto dantesco (*Inf.*, XXIII, 37-42):

> Lo duca mio di subito mi prese,
> Come la madre ch'al romore è desta
> E vede presso a sè le fiamme accese;
> Che prende il figlio, e fugge, e non s'arresta,
> Avendo più di lui che di sè cura,
> Tanto che solo una camicia vesta.

E nel curioso e leggiadro ritratto del maestro di ballo, che è nel *Giorno* del Parini (*Mattino,* 189-194):

> .... Egli, all'entrar, s'arresti
> Ritto sul limitare; indi elevando
> Ambe le spalle, qual testudo il collo
> Contragga alquanto, e ad un medesimo tempo
> Il mento inchini, e coll'estrema falda
> Del piumato cappello il labbro tocchi.

[2] Infatti ipotiposi è voce greca derivata dal verbo *hypotipoûn* figurare, rappresentare, e vuol dire nel suo primo significato *schizzo, abbozzo,* quasi pittura fatta in pochi tratti.

l'atto semplicissimo, che il poeta descrive.[1] Ancora (Ivi, XXIII, 110-113):

> .... all'occhio mi corse
> Un, crocifisso in terra con tre pali.
> Quando mi vide, *tutto si distorse,*
> *Soffiando nella barba co' sospiri.*

Poteva dir meno il poeta? E poteva farvi sentir di più? Voi vedete quella faccia ispida e rabbuffata, quel corpo convulso, e leggete in su quel viso il rabbioso dispetto, e sentite il dolore fisico e morale del dannato, e insieme concepite per lui più dispregio ed orrore, che compassione. Tutto questo ha saputo operare il poeta colla scelta di quei due soli tratti, coi quali vi ha pur dipinto Caifas, il mal consigliatore della morte del Figliuolo di Dio.

E quando il poeta, giunto all'ultimo cerchio del Purgatorio, ode dirsi da un angelo che bisogna attraversare il fuoco, dove i lussuriosi son tormentati, dice di sè (*Purg.*, XXVII, 16-18):

> *In su le man commesse mi protesi,*
> Guardando il fuoco, e immaginando forte
> Umani corpi già veduti accesi.

Che pittura potrebbe desiderarsi più viva di quel primo verso? Nel quale il poeta col descrivere così scolpito quel semplicissimo atto suo, non solo ci dice e il terrore, e la ripugnanza, e il contrasto dell'animo impaurito e sgomento, sebben desideroso di mettersi a quella prova; ma ci pone proprio innanzi agli occhi tutto sè, sicchè ci par di vedere quella figura atterrita e ne sentiamo raccapriccio anche noi.

Di simili esempi potremmo citarne più e più, perchè se ne trovano poco men che in ogni canto della *divina Commedia.* Con minor rapidità e sobrietà, ma con gran vivezza, similmente dipinse, per es., il Boccaccio quel suo sciaurato Calandrino nella bellissima nov. 3ª dell'ottava giornata: " Calandrino tutto sudato, rosso e affannato si fece alla finestra e pregogli che suso a lui dovessero andare. Essi,[2] mostrandosi alquanto turbati, andaron suso, e videro la sala piena di pietre, e nell'un dei canti la donna scapigliata, stracciata, tutta livida e rotta nel viso dolorosamente piagnere, e d'altra parte Calandrino scinto ed ansando a guisa d'uom lasso sedersi ". Pittura bellissima, a cui non fan d'uopo commenti.

---

[1] Cfr. anche gli altri versi (73-75) mirabilmente pittoreschi:

> Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
> Restato m'era, *non mutò aspetto,*
> *Nè mosse collo, nè piegò sua costa.*

Ma quell'episodio di Farinata è tutto un seguito di tali pitture; d'ipotiposi, che si succedono e quasi s'incalzano. Vedi specialmente i versi 32-34, 41, 45, 52-57, 67, 72, 88 di quel canto mirabile, che sarebbe da leggere per intero.

[2] Bruno e Buffalmacco pittori e amici di Calandrino, il quale, beffato da loro senza sospettarlo, aveva poi battuto a morte la moglie. *Turbati* adirati.

c) Serve similmente a rappresentar con più vivezza quello di cui si ragiona anche il *dialogismo*, specie di figura del genere di queste due, pel quale, narrando alcunchè, riferiamo, nella forma del discorso diretto, anzichè dirne soltanto il senso, le parole di coloro, di cui narriamo, sicchè paia a chi legge d'esser presente al loro colloquio. Splendidi esempi se ne trovano nella *divina Commedia*, come per es., nel canto VII dell'*Inferno*, nell'episodio di Filippo Argenti; nel X, negli episodi stupendi di Farinata e di Cavalcante Cavalcanti; nel XXX, nella contesa di Sinone con maestro Adamo, che pur abbiamo in parte citata. Qui riporteremo il seguente, in cui Dante ritrae una mirabile scultura, che immagina di vedere nel primo cerchio del Purgatorio, e dove con divino magistero, che " qui non si trova " è reso *visibile il* (*parlare Purg.*, X, 73-93):

Quivi era istoriata[1] l'alta gloria
  Del roman principe,[2] il cui gran valore
  Mosse Gregorio alla sua gran vittoria;[3]
Io dico di Traiano imperadore;
  Ed una vedovella gli era al freno
  Di lagrime atteggiata e di dolore.[4]
Intorno a lui parea calcato e pieno
  Di cavalieri, e l'aquile[5] nell'oro
  Sovr'esso in vista al vento si movièno.
La miserella, intra tutti costoro,
  Parea dicer: " Signor, fammi vendetta
  Del mio figliuol, ch'è morto,[6] ond'io m'accoro ".
Ed egli a lei rispondere: " Ora aspetta
  Tanto, ch'io torni ". Ed ella: " Signor mio,
  Come persona in cui dolor s'affretta,[7]

---

[1] Storie si chiamano le pitture o le sculture d'argomento storico; quindi *istoriare* adornare alcunchè di tali pitture o sculture; o mettere un fatto in tali opere, cioè dipingerlo o scolpirlo. L'*alta gloria* metonimia: l'atto altamente glorioso di Traiano; e all'atto ha da riferirsi il *valore*, nel senso di importanza, virtù, pregio.

[2] Altri: del roman prince (o prence), lo cui gran; e alcuni cdd. autorevoli: del roman principato, il cui valore — dove principato s'intenderebbe per principe. Le due simili metonimie così accalcate non mi piacerebber troppo.

[3] Era tradizione, nel medio evo, che S. Gregorio magno avesse con sue preghiere e sofferenze impetrata a Traiano l'eterna salute, mosso specialmente dalla considerazione della giustizia di lui.

[4] Vedi viva pittura; e che risalto magnifico le dà la seguente descrizione dello splendente corteggio imperiale, in mezzo a cui la vecchierella ardita doveva quasi sparire! Il soggetto ivi taciuto è *tutto, ogni cosa, ogni spazio.*

[5] Le celebri insegne romane, che il poeta immagina ricamate a oro in certi stendardi così ben ritratti, che sembrano muoversi al vento. Il Cesari, considerando che le aquile romane non erano trapunte sugli stendardi, ma scolpite e portate sulle aste, desiderò che si leggesse *dell'oro*, cioè aquile d'oro così ben fatte, che sembrassero spiccare il volo; ma quell'*al vento* mi fa parer troppo sforzata questa spiegazione.

[6] Che è stato ucciso. E l'uccisore era stato, secondo la tradizione, un figliuolo di Traiano.

[7] Persona, che il dolore stimola e fa insofferente d'indugio. Vedi potenza di metonimia; anche altrove (*Inf.*, XXIII, 82-84) il poeta, con forma non meno

Se tu non torni? „ Ed ei: “ Chi fia dov'io[1]
 La ti farà „. Ed ella: “ L'altrui bene
 A te che fia, se il tuo metti in obblio? „[2]
Ond'elli: “ Or ti conforta, che conviene
 Ch' io solva il mio dovere anzi ch' io mova;
 Giustizia vuole, e pietà mi ritiene „.[3]

Talora anzi avviene, ed è segno di un certo eccitamento assai vivo, che nel narrare si passi a un tratto e senza avvertirlo dal discorso indiretto al diretto, come si potrà vedere, per es., nella seguente narrazioncella del Passavanti (*Op. cit.*, Dist. III, c. IV):

“ Leggesi nella Leggenda di santo Ambruogio, che venendo una volta santo Ambruogio da Melano, dond'era arcivescovo, a Roma dond'era natìo, e passando per Toscana, venne a una villa nel contado della città di Firenze, che si chiama Malmantile; dove essendo con tutta sua famiglia[4] in uno albergo per riposarsi, venne a ragionamento coll'albergatore, e domandollo di suo essere e di sua condizione. *Il quale gli rispose, e disse, come Dio gli avea fatto molto di bene, e che tutta la vita sua era stata con grande prosperità, e giammai non avea avuta alcuna avversità. “ Io ricco, io sano, io bella donna,[5] assai figliuoli, grande famiglia; nè ingiuria, onta, o danno ricevetti mai da persona: riverito, onorato, careggiato da tutta gente: io non seppi mai che[6] male si fosse, o tristizia; ma sempre lieto e contento sono vivuto e vivo „.* Udendo ciò santo Ambruogio, forte si maravigliò; chiamando la famiglia sua, comandò che' cavalli tosto fossero sellati e immantinente ogni uomo si partisse; dicendo: “ Iddio non è in questo luogo, nè con questo uomo, al quale ha lasciato avere tanta prosperità. Fuggiamo di presente, che l'ira di Dio non venga sovra di noi in questo luogo „. E così partendosi con tutta sua compagnia, anzichè[7] molto fossono dilungati, s'aprì di subito la terra, e inghiottì l'albergo e l'albergatore, i figliuoli, la moglie, e tutta la sua famiglia, gli arnesi, e tutto ciò ch'elli possedea. La qual cosa udendo santo Ambruogio, disse alla sua famiglia: “ Or vedete, figliuoli, come la prosperità mondana riesce a mal fine „.

---

singolare, nè men vera ed espressiva:

 Ristetti e vidi duo mostrar *gran fretta*
  Dell'animo, col viso, d'esser meco;
  Ma tardavagli il carco e la via stretta.

Eran due di quegli ipocriti, che il poeta veste di pesanti cappe di piombo. Nota poi bella rapidità concitata e sommamente concisa del dialogo che segue.

[1] Cioè nel mio grado, nell'autorità imperiale.

[2] Che ti gioverà, che merito avrai tu del bene operato da altri, se trascuri quel che tu devi operare?

[3] E, secondo la tradizione, sciolse il suo debito per modo, ch'egli cedette alla donna, come figliuolo obbligato a mantenerla e obbedirla, il proprio figlio uccisore del figliuolo di lei.

[4] I servi, i familiari, il seguito.

[5] Nota qui anche lo zeugma (io *sono* sano; ma: *ho* bella donna) e l'ellissi in tale enumerazione naturalissima e che accresce vivezza a quella che vien di per sè dal passar così subito dal discorso indiretto al diretto. Non ti par di sentire quell'albergatore tutto beato e sollecito di dare ad intendere agli ospiti la molta sua prosperità?

[6] Che cosa. Predicato.

[7] Prima che.

§ 7. Tali sono i principali ornamenti del discorso, e gli elementi del parlar figurato. Intorno ai quali, oltre a quel che qua e là abbiamo detto, molti avvertimenti suggeriscono i trattatisti. Così, che si guardi alla convenienza dei traslati, e a non accozzarli per modo, che riuniti diano immagini poco verisimili, o nelle parti loro discordanti;[1] che si cerchi di non pescare traslati fuor del naturale, o di non rimpinzar troppo gli scritti di parlar figurato; che non si adoperino quando abbiano a lasciare il tempo che trovano; e così via. A noi pare che tutte queste regole si possano ridurre a quel che abbiam detto fin da principio. Il parlar figurato dipende più che altro dall'invenzione. Si cerchi di scrivere quel che sentiamo potentemente, o quel che abbiamo profondamente studiato e meditato, e ci se ne formerà nella mente l'immagine più opportuna e più viva: quella ingegnamoci di esprimere nel modo che ci paia migliore, fuggendo ogni artifizio, ogni sforzo. Studio ci vorrà, per cercar le espressioni che quest'immagine più nettamente e limpidamente rappresentino: studio dell'elocuzione, che ci condurrà a cancellare e riscrivere forse più e più volte quel che avremo scritto, finchè non troviamo l'espressione che circondi la nostra idea come d'un cristallo limpidissimo; ma l'idea, l'immagine non si alteri, nè si travisi: sparita la schietta naturalezza, apparirebbe subito l'artifizio. Chi faccia così avrà nelle sue scritture quegli ornamenti, che saran necessari a rappresentare vivamente quel che gli porge la fantasia: il parlar proprio o il figurato, secondo che l'opportunità e la convenienza richiederanno. Certo non tutte le fantasie immaginano a un modo, e però non potremo trovare in tutti gli scrittori lo stesso uso del parlar figurato, nè prescriver termini fissi e impreteribili al retto uso di questo. Teniamo a mente in ciò, come in ogni altra cosa, quel precetto sapientissimo del buon La Fontaine: Se farem forza al nostro ingegno, non ne faremo una a garbo.[2]

---

[1] A questo per altro non guardò sempre Dante Alighieri, il quale, per es., rimprovera gli uomini, che troppo si lasciano dominare dall'amor del falso bene terreno, dicendo (*Purg.*, XIV, 145-147):

> .... voi prendete l'esca, sì che l'amo
> Dell'antico avversario a sè vi tira;
> E però poco val freno o richiamo;

dove giustamente osserva l'Andreoli: “ qui l'uomo è tutt'insieme pesce, cavallo ed uccello ”.

[2] Ne forçons point notre talent;
Nous ne ferons rien avec grâce.

(*L'âne et le petit chien. Fables*, IV, 5).

CAPITOLO III.

Del sublime.

SOMMARIO. — § 1. Natura del sublime. — § 2. Grandiosità e sublime patetico. § 3. Forma conveniente ai concetti sublimi. — § 4. Gonfiezza.

§ 1. Quel che soprattutto e più universalmente potrà far provare la compiacenza, il diletto, che fin da principio vedemmo esser generato negli uomini dalle opere letterarie, sarà la grandezza maravigliosa delle cose che queste scopriranno e conterranno; perchè ferirà potentemente la fantasia così della gente colta come della rozza, e tanto più, quanto maggiore e quanto più vera sarà; e desterà un senso di ammirazione e di stupore, che potrà talvolta rassomigliare a terrore o sbigottimento, quando l'uomo senta la piccolezza sua innanzi alla grandiosità di quello che gli si mostra, e ne sia come sopraffatto. Ora quei luoghi delle opere letterarie che producono tale effetto, si dicono *sublimi*, che è quanto dire altissimi, quasichè in quelli l'autore si levi come a volo ad altezze umanamente inarrivabili; e *sublimità* o il *sublime* si chiama la qualità loro, cioè a dire: *la potenza di sopraffare o atterrire le menti colla grandiosità dei concetti rappresentati*.

Non gioverà pertanto nè arte nè studio a procurare il sublime, che sta massimamente nelle cose che altri abbia a dire, e nell'effetto che producono sull'animo suo; perchè potrà, se le facoltà mentali l'aiutino, far provare altrui quel certo terrore d'ammirazione soltanto chi già lo senta nell'animo: chi si sollevi come in un'estasi, alla contemplazione di cose altissime che grandemente lo esaltino, ond'egli dica senz'altro quel che la mente sua vede e sente, e così riempia chi l'ascolta degli stessi sentimenti suoi.

Indi è che i luoghi sublimi abbondano soprattutto nelle scritture dei tempi più antichi, quando gli uomini, più nuovi del mondo, per

così dire, e più ardenti di fantasia, più erano disposti ad ammirare e ad esaltarsi; quando specialmente i poeti, che l'arte loro consideravano come un ufficio sacro, si affisavano nelle cose sovrumane, per rivelarle agli altri uomini, che gli ascoltavano come oracoli della Divinità. Nel ragionar della quale è natural che si trovi il primo fonte del sublime, poichè a rappresentar con immagini umane [1] quello che si solleva infinitamente sopra all'uomo, è necessario trovare immagini maravigliosamente potenti, che possan dare una qualche idea di quell'altezza infinita. Il che generalmente si fece mostrando di piccoli mezzi umani effetti straordinariamente grandi, onde s'aggrandisse il concetto di quella potenza, che così agevolmente li produceva. Di questo sublime, che si disse *dinamico,* [2] non che di quello che si chiamò *matematico,* e che nasce dal rappresentare immensità di spazio o eternità di durata (concetti incomprensibili all'umana finitezza), ci offrono gli esempi più splendidi i libri divinamente ispirati delle Sacre Scritture, nei quali tanto si parla di Dio e dell'onnipotenza sua. Vedansene i seguenti:

" Disse Iddio: Sia fatta la luce. E fu fatta la luce „.

(*Genesi,* I, 3).

" La destra tua, o Signore, è stata magnificata in forza, la destra tua, Signore, ha percosso il nemico; e nella grandezza della tua gloria tu hai atterrato i tuoi avversari; *hai mandato l'ira tua, che li ha divorati come paglia.* E nel soffio del tuo furore le acque si sono accumulate; l'onda corrente si fermò, si congiunsero gli abissi nel mezzo del mare. Disse il nemico: " (Li) inseguirò e prenderò; dividerò le spoglie, e (ne) sazierò l'anima mia; sguainerò la mia spada e la mia mano li ucciderà „. *Il tuo spirito soffiò, e li ricoprì il mare;* furon sommersi come piombo nelle acque veementi. Chi è simile a te fra i forti, o Signore? Chi simile a te, magnifico nella santità, terribile e laudevole, operator di meraviglie? *Stendesti la tua mano, e la terra li divorò... Il Signore regnerà in eterno, e più oltre* „.

(*Esodo,* XV, 6-12, 18).

" Io vidi l'empio esaltato e sollevato più alto che i cedri del Libano. E passai, ed ecco ei non era; e lo cercai, e non fu ritrovato il luogo di lui „. [3] (*Salmo* XXXVI, v. 35-36).

---

[1] Nè altrimenti si potrebbe poichè bisogna pur farsi intendere dagli uomini; secondochè scrisse Dante (*Parad.,* IV, 40-48):

> Così parlar conviensi al vostro ingegno,
> Però che solo da sensato apprende
> Ciò che fa poscia d'intelletto degno.
> Per questo la scrittura condiscende
> A vostra facultate, e piedi e mano
> Attribuisce a Dio, ed altro intende;
> E santa Chiesa con aspetto umano
> Gabriel e Michel vi rappresenta
> E l'altro che Tobia rifece sano.

E anche nei *capitoli di certa dottrina e detti notabili di fr. Egidio* (c. II) si dice: " Tutta la Scrittura che favella di Dio, sì ne parla quasi balbuziando, siccome fa la madre che balbetta col figliuolo, il quale non puote intendere le sue parole, se ella parlasse per altro modo „.

[2] Dal greco *dynamis* forza, potenza.

[3] Questi ed altri luoghi scritturali, non che il primo degli esempi omerici, che citeremo, ebbe presenti l'Alfieri, quando pose sulla bocca di David quell'inno ma-

“ Entrato Lui nella barca, lo seguirono i discepoli suoi. Ed ecco venne fortuna grande di mare, che la barca era ricoperta dall'onde; ed Ei riposava. E vennero i discepoli suoi a destarlo, dicendo: Signore, salvaci: si perisce. E dice loro: Di che paurosi siete, oh di poca fede? *Allora levandosi intimò ai venti e al mare, e fecesi calma grande* „.

(S. MATTEO, VIII, 23; trad. Tommaseo).

Un cenno, un atto, una parola di Dio compiono effetti maravigliosi, che vincono o arrestano le leggi ordinarie della Natura, non che siano soltanto superiori a quel che l'uomo può fare; e l'uomo, che nella Natura stessa ammira l'opera sovrumana di Dio, resta atterrito e vede balenare in quelle immagini l'idea dell'onnipotenza infinita.

Per simil modo sono sublimi certi luoghi dei poemi d'Omero. Così quando, nel I libro dell'*Iliade,* Teti ha supplicato a Giove, che dia soddisfazione ad Achille dell'oltraggio, che gli ha fatto Agamennone,

> . . . il gran figlio di Saturno i neri
> Sopraccigli inchinò; sull'immortale
> Capo del Sire le divine chiome
> Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.[1]
>
> (v. 529-531; trad. Monti).

E quando, incalzando Ettore i Greci fino alle loro navi, col favore di Giove, che non permetteva agli dei di scendere nella battaglia, Giove sicuro della vittoria di lui volge ad altre cose lo sguardo,

> Il re Nettunno, che sull'alte assiso
> Selvose cime della tracia Samo[2]
> Contemplava di là l'aspro conflitto;
> . . . . del cader dei Greci impietosito
> Contro Giove fremea d'alto disdegno.
> Ratto spiccossi dall'alpestre vetta
> E discese. Tremâr le selve e i monti
> Sotto il piede immortal dell'incedente
> Irato Enosigèo.[3] Tre passi ei fece

gnifico, che ha tanto di solennità e di sublimità (*Saul,* atto III, sc. IV):

> O tu, che eterno, onnipossente, immenso
> Siedi sovran d'ogni creata cosa . . . .
> Tu, che, se il guardo inchini, apresi il denso
> Abisso, e via non serba a te nascosa;
> Se il capo accenni, trema l'universo;
> Se il braccio innalzi, ogni empio ecco è [disperso;
> Già su le ratte folgoranti piume
> Di cherubin ben mille un dì scendesti etc.

[1] Al sublime di questi versi dicono si ispirasse Fidia, quando scolpì il suo Giove olimpico. Certo, prima che l'Alfieri nel loc. cit., vi s'ispirarono Catullo, nell'*Epitalamio di Teti e Peleo* (versi 204 sgg.; trad. Zanella):

> Accennò 'l capo il gran Rettor del mondo...
> Tremò la terra, e l'oceàn dal fondo
> Tutto turbossi al cenno onnipotente;
> Si scosse il cielo, e spaventosi lampi
> Gittâr le stelle per gli eterei campi;

e, meglio ancora, Virgilio (*Eneide,* IX, 106; trad. Caro):

> Così detto, ...
> . . . . . . abbassò 'l ciglio,
> E fè tutto tremar col cenno il mondo.

Le due traduzioni sono un po' liberuccie.

[2] Anche oggi isola di Samotracia, non lontana dalle coste della Troade.

[3] Soprannome di Nettuno, che significa *Scotitor della terra.* Non così forse

E al quarto giunse alla sua meta, in Ege,[1]
Ove d'auro corruschi in fondo al mare
Sorgono eccelsi i suoi palagi eterni.[2]

(VIII, 120-1; trad. cit.).

Quando infine, accelerando i Fati la rovina di Troia, Giove permette agli dei di scender anch'essi a combattere o coi Troiani o coi Greci,

. . . . Dall'alto allora,
De'mortali e dei numi, orrendamente,
Il gran padre[3] tonò; scosse di sotto
L'ampia terra e de'monti le superbe
Cime Nettunno. Traballàr dell'Ida[4]
Le falde tutte e i gioghi, e le troiane
Ròcche e le navi degli Achei. Tremonne
Pluto il re dei sepolti, e spaventato
Diè un alto grido e si gittò dal trono,
Temendo non gli squarci la terrena
Volta sul capo il crollator Nettunno,
Ed intromessa colaggiù la luce,
Agli dei non discopra ed ai mortali
Le sue squallide bolgie, al guardo orrende
Anco del ciel.[5] Cotanto era il fragore!

(XX, 56-66; trad. cit.).

Anche il nostro maggior poeta ci seppe dare immagini degne della divina potenza e toccò il sublime, per es., quando chiamò Iddio (*Par.*, XIX, 40-41)

Colui, che volse il sesto
All'estremo del mondo;

o quando, descritto un terribil gigante, si fece dir da Virgilio (*Inf.*, XXXI, 91-96):

Questo superbo volle essere sperto
Di sua potenza contro il sommo Giove;....

---

sublime, ma pur paurosamente grandioso è anche il discender d'Apollo invocato da Crise (*Il.* I, 44-47; trad. cit.):

. . . . acese
Dalle cime d'Olimpo in gran disdegno.
Coll'arco sulle spalle e la faretra
Tutta chiusa. Mettean le frecce orrendo
Sugli omeri all'irato un tintinnio,
Al mutar de' gran passi; ed ei simile
A fosca notte giù venia.

Bella traduzione; ma chi può legger l'originale sentirà assai più.

[1] Nome di più città antiche (V. il *dizion. di antichità classica* di A. Pasdera, p. 95). Questa sembra fosse un'isola fra Teno e Chio. V. l'*Iliade etc.*, con note di G. Boralevi. Livorno 1892.

[2] Altrove altrimenti manifesta Nettuno la sua divinità. Apparso ad Agamennone in forma di vecchio guerriero e confortatone l'animo abbattuto (Ivi, XIV, 147-151; trad. cit.),

Disse, e corse, e gridò, quanto di nove
O diecimila combattenti alzarse
Potria, nell'atto d'azzuffarsi, il grido.
Tanto fu l'urlo, che dal vasto petto
L'Enosigeo mandò!

[3] *Padre dei mortali e dei numi:* Giove.

[4] Monte a mezzogiorno di Troia.

[5] Il Monti imitò queste luogo (ma forse stemperandolo alquanto) nella *Feroniade*, c. II, 463 sgg.

Fialte ha nome; e fece le gran prove
Quando i giganti fêr paura ai dei.[1]
Le braccia ch'ei menò giammai non move.

Tanto paurosa potenza resa immobile in eterno! Qual segno più efficace della potenza maggiore, che la ridusse a tale? Così, quando, imitando felicemente un canto della Chiesa, si fa pur dir da Virgilio di Ciacco ricaduto giù fra i dannati *che adona la greve pioggia* (Ivi, VI, 94-99):

. . . . Più non si desta
Di qua dal[2] suon dell'angelica tromba.
Quando verrà la nimica Podesta,
Ciascun ritroverà la trista tomba,
Ripiglierà sua carne e sua figura;
Udirà quel che in eterno rimbomba.[3]

§ 2. Tale è, a rigor di termini, il vero sublime; ma si estende questo nome anche a certe rappresentazioni grandiose di cose umane, che escono dall'ordinario e si levano molto sopra a quel che è comune, sia che in quelle si manifesti forza e potenza stragrande, sia che vi si sentano passioni od affetti potentissimi e singolari; nel quale ultimo caso lo chiamano *sublime patetico.*[4]

Così ha del sublime la rappresentazione, che fa Dante, dell'empia superbia di Capaneo, cui fa dire (*Inf.*, XIV, 51-60):

. . . . Qual'io fui vivo, tal son morto.
Se Giove stanchi il suo fabbro,[5] da cui
Crucciato prese la folgore acuta,
Onde l'ultimo dì percosso fui;
O s'egli stanchi gli altri a muta a muta
In Mongibello alla fucina negra,
Chiamando: Buon Vulcano, aiuta, aiuta!

---

[1] Secondo la mitologia, i giganti, figli mostruosi della Terra, si erano levati contro a Giove nella pianura di Flegra, mettendo monti sopra monti, e avventando piante gigantesche infocate, e perfino isole intere contro il cielo. Tutti gli dei avevano difeso Giove, ed ottenuta a fatica la vittoria, avevano coperti i giganti colle montagne vulcaniche, e li avevano cacciati nel Tartaro. Cfr. sopra, pag. 56.

[2] *Di qua dal* prima del.

[3] Questo esempio e il precedente si chiamerebbero di sublime *misto*, perchè vi si uniscono gli elementi del dinamico e del matematico. Dante s'ispirava nel secondo a una sublime strofa del *Dies irae*, canto della Chiesa per le anime dei trapassati, la quale dice così: " (La) tromba, spargendo un suono maraviglioso pei sepolcri delle regioni, congregherà tutti innanzi al trono (di Dio) ". Ma il latino *coget* è quasi intraducibile: indica insieme e il raccogliere e il condurre a forza, ineluttabilmente.

[4] Dal greco *páthos* passione.

[5] Vulcano, dio del fuoco, secondo il mito, insieme coi Ciclopi, fabbricava nelle fucine dell'Etna i fulmini di Giove. Pel rimanente v. la nota 1.

Sì com'ei fece alla pugna di Flegra,
E me saetti di tutta sua forza;
Non ne potrebbe aver vendetta allegra.

Dove per altro la grandiosità maggiore sta, per quel che mi sembra, nel primo verso veramente terribile: il resto è dispettosa amplificazione sforzata, opportunissima lì a farci intendere la risposta, che al superbo dà poi Virgilio.[1]

Omero, d'altra parte, ci sublima la forza dei suoi eroi, rassomigliandoli agli dei, o ce ne fa grandeggiare innanzi l'immagine per mezzo di altre potenti similitudini; per es.:

. . . . il dio[2]
Sproni aggiungeva al cor d'Ettorre, e questi
Furiando parea Marte, che crolla
La grand'asta in battaglia, o di vorace
Fuoco la vampa, che ruggendo involve
Una folta foresta alla montagna.
Manda spume la bocca, e sotto il torvo
Ciglio lampeggia la pupilla; ai moti
Del pugnar, la celata orrendamente
Si squassa intorno alle sue tempie; e Giove
Il proteggea dall'alto.
(*Iliade*, XV, 603-611; trad. cit.),

Qual rovina una quercia, o pioppo, o pino,
Cui sul monte tagliò con affilata
Bipenne il fabbro a nautico bisogno,
Tal Sarpedonte[3] rovinò.
(Ivi, XVI, 482-484; trad. cit.).

§ 3. Ma alla più conveniente espressione dei concetti sublimi di qualsivoglia genere siano, non è necessaria abbondanza e ricchezza d'immagini, nè, meno che mai, moltitudine di parole. La sublimità sta naturalmente nel concetto, e la forma potrà aiutare a comprenderla, se sarà, per dir così, come

---

[1] O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
La tua superbia, se' tu più punito.
Nullo martirio, fuor che la tua rabbia,
Sarebbe al tuo furor dolor compito.
(loc, cit., 63-66).

Si posson leggere alcune belle considerazioni intorno a questo luogo, nel 2° dei *Nuovi saggi critici* del De Sanctis: *Il Farinata di Dante,* pag. 29-32. Più semplicemente grandiosa l'immagine che altrove il poeta ci dà di Giasone (Ivi, XVIII, 83-84):

. . . . Guarda quel grande, che viene,
E per dolor non par lagrima spanda;

non che le parole di Farinata degli Uberti, che

S'egli han quell'arte, disse, male appresa,
Ciò mi tormenta più che questo letto.
(*Inf.*, X, 77-78).

[2] Giove. Nota solennità in questo cominciare da Giove e finir poi con Giove.

[3] Figliuolo di Giove e re dei Licii venuto in soccorso dei Troiani; fu ucciso da Patroclo. Con la stessa immagine, anzi coi medesimi versi (benchè il Monti li abbia un po' variamente tradotti) aveva detta il poeta la morte di Asio atterrato da Idomeneo (lib. XIII, 389-391).

un cristallo limpidissimo, che lo lasci apparir tutto intero qual'è, senza alterazioni, che possano far nascere in chi legge il sospetto di dover concedere alcunchè all'arte amplificativa dello scrittore.[1] Proprio come i più grandiosi monumenti delle arti belle e quelli che ci riempiono insieme di ammirazione e sbigottimento sono, per lo più, poveri o privi affatto di ornamenti, e ne fanno effetto maggiore, perchè nulla viene in essi a distrar la nostra attenzione, o a distogliere una parte della nostra ammirazione dal complesso dell'opera che ci sta dinanzi; così nelle opere letterarie i concetti singolarmente gagliardi e potenti non han bisogno degli ornamenti nè delle leggiadrie della forma; ma soltanto di somma chiarezza e semplicità congiunte con quella dignità di espressione, che il soggetto necessariamente richiede.

Non c'è forse narrazione, in cui più mirabilmente si congiungano i vari generi del sublime, che in quella, che fanno gli Evangelisti, della morte del Salvatore; eppure come o dove si troverà semplicità maggiore o più schietta? Qual più sublime espressione dell'amore per gli uomini, che la parola dell'Uomo Dio, che morendo per salvarli, e vedendosi tormentato da loro colla pena più atroce, prega così: " Padre, perdona ad essi, perchè non sanno quel che fanno " (S. Luca, XXIII, 34, trad. cit.)? E qual più sublime rappresentazione dello strazio e dell'amor di un figliuolo, che nel racconto semplicissimo di Giovanni: " E stavano allato della Croce di Gesù la madre di lui, Maria di Cleopa e Maria Maddalena. Or Gesù, vedendo la madre, e assistente il discepolo, ch'egli amava, dice a sua madre: donna, ecco il figliuolo tuo. Poi dice al discepolo: ecco la madre tua. E d'allora la prese il discepolo in casa propria " (S. Gio., XIX, 25-27)? Infine il racconto dei miracolosi fenomeni che seguono la morte di Gesù Cristo, e le parole del centurione romano: " Veramente quest'uomo era figlio di Dio " nella somma semplicità loro, ci fan sentir quel terrore e quell'ammirazione medesima, che, come allora, così

[1] In fatti non ha, almeno a mio parere, la sublimità dei luoghi citati, quello, dove Giove, minacciati gli dei di precipitarli nel Tartaro, se prendevan parte alla pugna dei Troiani e dei Greci, dà così ad intendere la sua oltrepotenza:

D'oro al cielo appendete una catena
E tutti a questa v'attaccate, o Divi,
E voi, Dive, e traete. E non per questo
Dal ciel trarrete in terra il sommo Giove,
Supremo senno, nè pur tutte oprando
Le vostre posse. Ma ben io, se il voglio,
La trarrò, colla terra e il mar sospeso;
Indi alla vetta dell'immoto Olimpo
Annoderò la gran catena, ed alto
Tutte da quella penderan le cose;
Cotanto il mio poter vince dei numi
Le forze e dei mortal.

(*Iliade*, VIII, 19-27; trad. cit.).

A me qui sembra di vedere, piuttosto che vera grandiosità, amplificazione ricercata e alquanto grottesca.

diciotto secoli dopo, condusse i miscredenti a confessare che quella non era la morte d'un uomo.[1]

Soprattutto a quella sublimità, che nasce dalla potenza straordinaria degli affetti, nuocciono sempre le troppe parole; e spesso il silenzio dice più delle più fiere espressioni, quasichè significasse che ad affetto o passione così potente non può trovarsi espressione condegna. Così è grandiosa nel libro XI dell'*Odissea* la figura d'Aiace, la cui ombra appressatasi con quelle degli altri eroi alla fossa, dove Ulisse aveva accolto il sangue delle vittime sgozzate per evocare gli spiriti, non risponde parola agli scongiuri e alle lodi di Ulisse, ma gli volge il tergo sdegnosa; atto felicemente imitato da Virgilio nel VI dell'*Eneide* (v. 466-471), dove fa similmente rispondere l'ombra della tradita Didone alle parole di scusa ed alle proteste di Enea. Che se questo silenzio meglio di molte parole può raffigurarci uno sdegno magnanimo, che congiunge disprezzo e dignità somma con una profondità, che nessuna espressione può dare ad intendere; lo stesso silenzio ci esprime similmente il dolore più profondo e più fiero in quei versi già letti da noi nella narrazione dantesca della morte di Ugolino:

> Io non piangeva; sì dentro impietrai.
> .... non lagrimai nè rispos'io
> Tutto quel giorno, nè la notte appresso.
> Quel dì e l'altro stemmo tutti muti.

mirabili tutti e degni d'esser detti sublimi, ma sopra tutti questo ultimo.[2]

Si potrebbe dire pertanto che nelle espressioni sublimi non c'è studio di forma: il pensiero sublime si presenta alla mente di chi si affissa, quasi rapito a se stesso, nella contemplazione di qualche cosa sovrumana, o di chi è esaltato da qualche affetto, che supera l'ordinaria potenza dell'umano sentire; ma si presenta come lampo di folgore, che atterrisce

---

[1] " Si la vie et la mort de Socráte sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un Dieu ". J. J. ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*. Liv. IV.

[2] Il Caro, che aveva gusto d'arte finissimo, sebbene o l'indole del suo ingegno o quella dell'età sua lo portasse non di rado, nel tradurre, ad amplificare e ad arricchire d'ornamenti magnifici l'*Eneide*, pure non aggiunse un iota, ma tradusse alla lettera quel luogo semplicissimo, in cui ci par espresso in modo sublime il mesto ricordo della patria caduta, quando Enea racconta a Didone (Lib. III, v. 8-11):

> Era dell'anno
> La stagion prima, e i primi giorni appena,
> Quando, sciolte le sarte e date a' venti
> Le vele, come volle il padre Anchise,
> Piangendo abbandonai le rive, e i porti,
> *E i campi ove fu Troia.*

Forse la collocazione fa il latino anche più patetico *(Et campos ubi Troia fuit)*; perchè in quel *fu* è il pensiero più doloroso, quello in che più si smarrisce la mente addolorata. Ma traducendo non è sempre possibile serbare ogni cosa.

e abbarbaglia, e in quel bagliore apparisce insieme e il concetto e la forma che lo riveste e l'aiuta a produr quell'effetto, che riprodurrà poi sui lettori, se chi l'ha visto così l'ha saputo subito afferrar tale e quale, senza aggiungervi nulla con la fredda meditazione, che potrebbe spengere il fervore della fantasia.

§ 4. Quando si cerchino, e soprattutto quando si accumulino immagini troppo grandiose, a innalzare materia, che tanto non meriti, o anche una materia alta e nobile si voglia per via di tali immagini far grandeggiare vie più; ogni volta, insomma, che si scorga nel poeta come un certo sforzo di cercare una forma più potente del concetto suo; abbiamo non già grandezza, non che sublimità, ma quel che si chiama *gonfiezza* o *turgidezza*. Gonfio in fatti si chiama quel che è grande e rilevato in apparenza, ma poi vuoto di sostanza o pieno di trista materia, e tutto quel che è cresciuto più che natura non vorrebbe; agevole è pertanto intendere il senso traslato di questa parola.

Così è gonfio il Chiabrera, quando parla a questo modo di un giocator di pallone:

Deh! che fu rimirarlo, arsa la pelle
E dimagrato il busto,
Portar sul campo le vestigia snelle
Indomito, robusto!
E nel fervor del giorno
Dar legge al volo delle grosse palle,
E tutto rimbombar l'aereo calle
Alle percosse intorno,
Qual se Giove talor fulmini avventa
E squarcia i nembi e i peccator sgomenta![1]

(*Canzone per Cinzio da Cagli*, st. 4).

E il Frugoni, quando si lagna così di non aver veduto, per venti giorni, un amico:

..... Ohimè! venti albe io vidi
Pinger l'Olimpo di color rosato,
E te non vidi, onor de' sacri ingegni.
Nè fûr mie piante già in tracciarti pigre.
Sassel l'usciera di tua casa omai
Di mio soverchio ricercar sdegnosa.

[1] Ognun sentirà la sconvenienza di questa similitudine; nè essa, nè l'*aereo calle*, nè la copia dei forti epiteti varranno a innalzare o nobilitare quelle *grosse palle;* anzi faranno meglio avvertire la povertà del soggetto.

Amor, che vien da le bell'arti amiche
Di gloria e di virtù coronatrici,
Teco mi giunse di sì forte nodo,
Che il nero dente dell'età vorace
De' marmi domitore e de' metalli
Certo non romperà.[1]

(*Serm. a G. Pietro Zanotti*, v. 6-17).

E, quantunque l'argomento sia veramente maraviglioso e atto a rappresentazione sublime, pure la soverchia abbondanza e il troppo baglior delle immagini fa gonfio il famoso sonetto, in cui lo stesso poeta descrive l'Angelo del Signore, che scende a sterminare l'esercito di Sennacherib:

Foco eran l'ali folgoranti, ed era
Fulminea fiamma il ferro che stringea
L'Angel, che, in notte orribilmente nera
Rotta da rosse folgori, scendea.
Sulle gran penne, che copriano intera
La minacciata Terra, alto pendea;
Quando, tonando dalla somma sfera,
L'onnipotente voce a lui dicea:
— Venner dell'ira mia, vennero i tempi:
Mio portator di morte e di spavento,
Ferisci, atterra: il grand'eccidio adempi. —
Disse; e su cento inique fronti e cento
Scese l'ultrice spada, e feo degli empi
Arida polve, che disperse il vento.[2]

Simile eccesso scorgerai in questo luogo d'un autore ingegnoso e fantasioso anche troppo, ma troppo facile all'esagerazione così nella sostanza come nella forma dei suoi scritti, che paion d'uomo continuamente crucciato e che disprezzi tutto quel che ha d'intorno, e cerchi però d'innalzarsi e come nascondersi fra le nuvole.

" Sopra la testa di Manfredi posa la corona dei Re; - se fosse un cerchio di fuoco, la cingerebbe con meno dolore: una angoscia, come se la lama di un pugnale gliele passasse da parte a parte, gli tormenta le tempie; le fibre del suo cervello quasi riarse sono stirate con incredibile spasimo;[3] nondimeno solleva quella testa baldanzoso quanto in un giorno di vittoria, e dimostra che l'orgoglio dominerà su la sua fronte, finchè la morte non vi spieghi l'insegna della di-

[1] Qui pure nè i latinismi, nè quest'ultima iperbole non basteranno a far credere che si tratti di un gran che, e parranno male spesi; nè quegli sdegni della portinaia ne avranno men del grottesco.

[2] Odasi la semplicità del racconto scritturale: " Avvenne in quella notte: venne l'Angelo del Signore, e uccise nel campo ottantacinque mila Assiri. E quando la mattina si levò (int. Sennacherib), vide tutti i corpi dei morti, e indietreggiando si partì ". Nel IV *dei Re*, c. XIX, v. 35. Quasi identico è il racconto d'Isaia XXXVII, 36.

[3] Non senti studio e sottigliezza sforzata in questo concetto?

struzione.[1] Quegli occhi assuefatti a vigilare notti di spavento, a dormire sonni pieni di paura, che spesso si affissano in cotale direzione, che non è della terra, o del cielo, ma quasi a contemplare le schiere degli spiriti malefici, che la superstizione, e il rimorso hanno posto nell'aria sotto il cerchio della luna,[2] quegli occhi, dico, scintillano pur sempre di tale una luce, che bene ardito è colui che osa mirarli la seconda volta; infinite vene azzurre e sanguigne si dipartono di sotto il ciglio, e dirigendosi verso la pupilla si perdono pel bianco sporgente in molto terribile maniera:[3] - pare che una scossa d'interna passione lo abbia forzato a balzare dalla fronte, ch'esso abbia resistito, e vinto, pure la vittoria non sia stata vinta senza gran danno, e rimanga così come franato mezzo fuori delle palpebre; - certo quegli occhi sono tremendi, ciò che di truce può immaginare la fantasia commossa hanno veduto, ed oggimai senza altra alterazione potrebbero fissare gl'interminabili cruciati delle anime perdute, - sussurra la gente uscirne un raggio più spaventevole della cometa scomparsa,[4] e giura che arde le carni su le quali si posa. La faccia è bianca, e per la faccia erra un sorriso; - ride la demenza perchè non sa piangere, - ride la disperazione perchè non può piangere; di gioja veramente egli non ride: se poi l'Onnipotente gli abbia tolto il senno, o la speranza, noi non sappiamo, - la scienza della polvere[5] non giunge a distinguere i segni della passione. Tale è Manfredi circondato dalla pompa reale: la clamide di porpora ricamata d'oro e sparsa di gemme gl'ingombra parte della persona; stringe con la destra lo scettro, la manca ha su l'aquila di argento che porta tessuta nel petto; - s'ei fa per reprimerne il volo, è invano;[6] - sta scritto nel libro dove nè per minaccia, nè per preghiera l'Inesorabile[7] non cancella, che l'aquila sveva deve abbandonare per sempre la terra di Napoli „.

(GUERRAZZI, *Batt. di Benevento,* c. XXIV).

---

[1] Viva immagine dello Shakespeare (*Romeo and Juliet,* V, III) che al G. piaceva molto (cfr. per es. il c. I dell'*Assedio,* dove una simile insegna si spiega, men bene, sul corpo del Machiavelli); ma in prosa si poteva dir la stessa cosa più semplicemente e con non minore efficacia.

[2] Annota qui l'autore: " Nel secolo del quale narriamo comunissimo era l'errore di supporre nelle sfere generazioni di spiriti maligni che si potevano costringere per via d'incanti „. Ma come allora la direzione dello sguardo non è verso il cielo? E chi potrà per questa indicazione figurarsela chiaramente?

[3] Non mi sembra davvero facile a immaginarsi quale si figura quest'occhio l'autore, con tutto questo intreccio di vene. A ogni modo, questa, e più che mai l'immagine seguente mi paiono avere dello sforzato assai: par che voglia dire che a Manfredi gli occhi spauriti e pieni di sangue sporgevano e quasi schizzavano fuori dell'orbita, o fuor delle palpebre. Ma era necessaria quella sottile ricerca di cause remote e prossime del fenomeno, a meglio rappresentarlo?

[4] Una cometa, che s'era vista dall'agosto al novembre del 1264, come l'autore annota nel cap. II, e che alla gente superstiziosa era presagio di grandi sventure. Ma non credo che alcuna superstizione potesse far sussurrare quello che si dice qui, almeno finchè Manfredi viveva e guardava.

[5] Metonimia sprezzatrice, e grandeggiante, come tutto il tono di questa sentenza e di quel che precede. Anche l'ordine dei concetti, in questo per.o io, che ne riesce senza vera unità, con quella mescolanza di sentenze e di descrizione, è piuttosto artifizioso, che naturale.

[6] Questo a me par concetto lezioso, in mezzo a tanta grandezza d'immagini.

[7] Irriverente antonomasia tanto men

Si conferma pertanto quel che abbiamo detto prima, che il sublime non s'insegna, per quanto vi si siano scritti su dei trattati; e che perciò appunto fu più spesso toccato e raggiunto nei tempi primitivi, quando non lo studio accurato dell'arte riflessa, ma il vigor naturale del sentimento o della fantasia guidava o eccitava le menti umane ad affisarsi esaltate e calde d'ammirazione in quello che fosse grande oltre l'umana potenza.

CAPITOLO IV.

Dell' eleganza.

SOMMARIO. — § 1. Natura dell'eleganza. *a)* Leggiadria. *b)* Convenienza. *c)* Grazia. *d)* Armonia. — § 2. Eleganza dei concetti: I. Imitazione del vero. *a)* Novità e varietà del vero. *b)* Bontà e bellezza del vero. *c)* Del faceto e del ridicolo. II. Modi dell'imitazione del vero. Immagini. *a)* Osservazione del mondo esteriore. *b)* Osservazione del mondo interiore. III. *a)* Eleganza del parlar proprio. *b)* Contemperamento del parlar proprio col figurato. — § 3. Eleganza della forma. *a)* Proprietà. *b)* Proprietà nel parlar figurato. *c)* Brevità e concisione. *d)* Urbanità. — § 4. Armonia: I. Armonia dei concetti. *a)* Nel complesso di un'opera. *b)* Armonia dei singoli concetti fra loro. Periodo. *c)* Collocazione delle parole: 1° Costruzione diretta ed inversa. Iperbati, 2° parole in principio del periodo, 3° parole in fine del periodo, 4° chiasmo, 5° anafora, 6° paronomasia, 7° altri particolari ed esempi. II. Armonia nell'accozzo dei suoni. *a)* Accozzi disarmonici: 1° Iato, 2° asprezza, 3° cacofonia. *b)* Armonia imitativa: 1° Riproduzione dei suoni, 2° imitazione pel suono di effetti non sonori. — § 5. Eleganza nei vari generi di scrittura. — § 6. Leziosaggine e barocchismo. — § 7. Illustrazione di un canto della *divina Commedia.*

§ 1. Col proceder dei tempi anche le menti si mutano, ed il gusto e lo scopo immediato dell'arte necessariamente si trasforma. A molte cose, che nella loro terribile grandiosità esaltavano insieme e spaurivano la fantasia delle prime genti, le generazioni successive a mano a mano s'aùsano, fanno l'occhio, per dir così, e la maraviglia e il terrore vanno scemando, perchè anche gli spettacoli grandiosi fanno minor

---

conveniente qui, dove si mostrerà poco appresso colle potenti espressioni dantesche e con parole delle sacre scritture (cap. XXIX) la fiducia di Manfredi nella bontà infinita, che lo fa rendere a *Quei che volentier perdona.*

effetto sulla nostra fantasia, se altri prima ci prepari a vederli. E però certe cose, che erano dapprima oggetto di religioso terrore, destano invece e stuzzicano lo spirito d'osservazione, e si cominciano a ricercare e a studiar freddamente, sinchè appariscono infine cose comuni, di cui si può rintracciare una ragione immediata diversa da quel che prima la fantasia aveva immaginato.[1]

Non che però divenga impossibile toccare il sublime: quando una mente eletta affissi lo sguardo in quel che è sovrannaturale e sovrumano, potrà ben sollevarvisi, e, non che altro, la *divina Commedia* ce ne può dare esempi non pochi; nè verrà meno la possibilità di rappresentare in modo grandioso gli affetti che rendono spesso l'uomo maggior di sè stesso, e i fenomeni naturali, sempre mirabili, ancorchè la fantasia non vi possa più vedere l'operazione immediata di una qualche divinità immaginata umanamente; ma certo sarà men frequente e meno agevole avere occasione di sollevarsi così. D'altra parte poi, col diffondersi della cultura, le lettere non son più come proprietà di poche menti alte ed elettissime: col variare della vita degli uomini, in altro che nella maraviglia o nella considerazione delle cose grandi, si comincia a trovare il diletto; così gli argomenti delle opere letterarie si moltiplicano: perdono di grandezza e acquistano di varietà; scema l'importanza del soggetto e cresce quella della forma, che si studierà di dare anche alle cose più comuni tal veste, che per certa novità e leggiadria possa allettare e blandire, e farle rare e grate, sia rappresentandole con immagini belle e piacevoli, sia cercando le parole che più vivamente le possano ritrarre. Si comincia, infine, a cercar di procacciare, per via di studio e d'arte riflessa, quella dote che si chiama *eleganza*, e che mi sembra potersi definire *un armonico accordo di grazia, di convenienza e di leggiadria, così del concetto come della forma,*[2] *che faccia le opere letterarie dilettevoli a chi le legga od ascolti.*

---

[1] . . . . La ragion s'afforza
Di tempo in tempo; e all'afforzar di questa
La fantasia vien meno. Così volle
Natura, e l'uom non ha contrasto a lei.
(COSTA, *Serm.* IV, v. 110-113).

[2] Nè quello solo, nè questa sola non basta: nè piaceranno i più bei pensieri espressi in modo sciatto, improprio, o sguaiato; nè lo splendore delle espressioni potenti, o aggraziate e leggiadre varrà a vincere il disgusto e la spiacevolezza di concetti insulsi, o laidi, o vili

Devono adunque, perchè eleganza ci sia, esser leggiadri, convenienti, aggraziati i singoli concetti e le singole espressioni, e gli uni e le altre formare un complesso armonico e non discordante in alcuna sua parte. Dichiariamo tutto questo più tritamente.

a) Leggiadria, o venustà, è, come a dire, bellezza regolare e piuttosto gentile e vivace, che splendida: esclude quello che sia capricciosamente singolare. La novità dei concetti e delle espressioni è cosa in sè buona, fonte di varietà e d'eleganza; ma chi per soverchia smania di novità scuota, per così dire, il giogo della ragione e si sbizzarrisca in trovati strani o strampalati, non potrà aver leggiadria.

b) Convenienza o *decoro*, è il serbare in ogni atto la debita dignità e dare ad ogni cosa quello che se le perviene; il che è necessario agli uomini nella civil convivenza, perchè possano essere stimati, che è buon principio a farsi amare e a piacere; necessario similmente nelle scritture, che salva dalla volgarità e dalla sconcezza, le quali non possono piacere a persona. Non può piacere quello che susciti il nostro disprezzo; e questo sentirem nascere certamente, ogniqualvolta ci sembri che un autore smarrisca il senso della propria dignità, o non s'accorga che le immagini o le espressioni sue ripugnano al pensiero ch'egli ne riveste.

c) Grazia è l'astratto di *grato*, che significa accetto, gradito: è pertanto quel che la bellezza può avere di più delicato e gentile; si potrebbe quasi dire che è la bontà della bellezza, perchè è quel che la fa più gustare e piacere altrui. Una cosa bella può umiliare e sopraffare chi la considera; allora, non ha grazia, perchè la grazia è carezzevole e soave. Non l'avrà una donna bellissima, che guardi superbamente o con alterezza chi non ha i pregi suoi; ma l'avrà, se un sorriso benigno le sfiori le labbra, se muova gli occhi vivamente a uno sguardo gentile, se nelle movenze dignitose e spigliate riveli spontanea e decorosa affabilità. In fatti la grazia non appartiene tanto alle forme, quanto ai moti, agli atteggiamenti, agli atti,[1] che saran graziosi o aggraziati, quando siano semplici, spontanei, spigliati, rispondenti e proporzionati al loro fine, senza eccessi, senza ostentazione, senza goffaggine. Può andar congiunta così alla forza e alla vigoria,[2] come alla delicatezza; solo esclude la languidezza snervata, non che lo sgarbo, lo sforzo, l'affettazione, che Giacomo Leopardi chiamava " la maledetta affettazione corruttrice di tutto il bello di questo mondo ".[3]

---

[1] Il LESSING (*Op. cit.*, XXI) la definisce *bellezza in movimento*, e però meno facile a ritrarre nella pittura, che nella poesia.

[2] V. a questo proposito giuste e belle considerazioni in GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris, 1884. Liv. I, chap. IV.

[3] Nella lettera al Giordani del 6 di marzo 1820. (*Epist.*,[5] I. 129). Baldassarre Castiglione, dopo aver detto come sia necessaria al buon cortigiano la grazia

d) Tuttavia, per quanto si riscontrino nei singoli concetti e nelle espressioni cosiffatte doti, non potrà ancora un'opera dirsi elegante, se i particolari non si congiungano in una bella *armonia*, in un tutto compiuto, che abbia unità e varietà, con bella disposizione e giusta proporzione di tutte le parti sue.[1] Quando un'opera sia tale, che considerata o nel tutto o nelle singole parti, non sia monotona nè stucchevole, e pur non presenti nulla di ripugnante, nè di contraddittorio, nè di strano, nulla di disgustoso nè per i sensi nè per l'intelletto; allora sarà davvero elegante, allora piacerà e produrrà l'effetto che l'autore desidera; che è quanto dire che riuscirà veramente efficace.

§ 2. Ricerchiamo ora per che vie si possa tutto ciò conseguire, prima rispetto ai concetti, e poi rispetto alla forma.

I. Prima di tutto, che s'intende veramente per *concetti?* Sono le immagini, che nella mente nostra si formano, di tutte le cose; giacchè la nostra mente è come uno specchio, in cui si riflette il mondo esteriore e l'interiore. Rispecchia essa ed apprende così, per quanto può e variamente secondo

---

delle parole e degli atti, soggiunge: " Avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia.... trovo come una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane, che si facciano o dicano, più che alcun'altra: e ciò è fuggir quanto più si può e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.... Il sforzare, e come si dice, tirar per i capegli, dà somma disgrazia, e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella sia. Però si può dir quella esser vera arte, che non appare arte; nè più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perchè se è scoperta, leva tutto il credito e fa l'uomo poco estimato ". (*Il Cortegiano*, lib. I, § XXVI). Non che però egli lodi la sciatteria, che giustamente egli giudica un'affettazione a rovescio, e così come la troppa cura, tendere " troppo all'estremo: il che sempre è vizioso e contrario a quella pura ed amabile semplicità, che è tanto grata agli animi umani ". (Ivi § XXVII). Fu rilevato dal prof. F. Torraca, in un bello scritto (in *Rass. settimanale*, vol. 7° n. 162) riferito anche nell'*Antologia* del Morandi, come queste idee del Castiglione si accordassero con quelle espresse dallo Spencer nel suo saggio *sulla grazia*, fin negli argomenti ed esempi tratti dai movimenti del corpo. Nel che, per verità, l'uno e l'altro erano stati preceduti, sebbene in brevissimi cenni, da L. B. Alberti (*Iciarchia*, lib. II, p. 73). Se non che lo Spencer andò troppo oltre considerando sgraziata ogni manifestazione di molta forza. Le sue affermazioni furono ridotte a più giusta misura dal Guyau nel luogo più sopra citato, dove sostiene in sostanza, che non è senza grazia alcun impiego di forza, se proporzionato allo scopo ed al fine: sgraziato è soltanto lo spreco inutile della forza.

[1] Il disordine non è piacevole mai: ammucchia e getta a caso mobili ricchissimi in una sala sontuosamente addobbata; ne rimarrai forse un po' sbalordito o abbagliato, ma non proverai quel senso di soddisfazione dilettosa, che avrai dalla vista di una modesta cameruccia tutta assestata e pulita; lega insieme alla rinfusa molti fiori bellissimi, e ti faran forse minore effetto di un mazzolino composto con arte di fiori comuni. Nelle scritture poi, come notammo al suo luogo, il disordine genera oscurità, e quel che è oscuro non piace, perchè non è gradevole lo sforzo che si richiede a distrigare come un viluppo di idee, o a trasferirle ad altro ordine da quello nel quale ci si presentano.

le attitudini di ciascuno, e i nostri stessi sentimenti, e tutto quello che è fuori di noi: quello insomma che abbiam da principio chiamato *vero naturale* e *ideale;* e una volta appreso, sente bisogno di rivelarlo altrui per mezzo della parola. Or perchè i concetti siano belli e buoni, debbono essere immagini fedeli di cose belle e buone. Bello e buono è tutto quello che è vero; e però il fondamento della bellezza e della eleganza delle opere letterarie, per quanto concerne all'invenzione, si può dire che stia tutto qui, nella *fedele e ragionevole imitazione del vero.*

a) Il vero, in fatti, è infinito, e noi non possiamo nè potremo giunger mai ad afferrarlo o comprenderlo tutto intero; ma non potrà, appunto per questa ragione, esser mai infruttuoso lo studio e la ricerca che ne faremo, perchè sempre ci presenterà qualche aspetto nuovo e da altri non osservato, e ci darà nuova materia di compiacenza e diletto. E ciò non meno nel mondo interiore, che nell'esteriore: tutti gli affetti e le passioni umane, per es., si possono ridurre a due: l'amore e l'odio; ma chi potrà dire quanti e quali siano i vari gradi di cosiffatte passioni? chi i modi svariatissimi, in cui nei diversi animi opereranno e si manifesteranno? chi la varietà dei casi, che da quelle possono nascere, o che ne possono alterare il corso o la natura? Si pensi d'altra parte, per es., quanti milioni di milioni d'uomini sono stati dacchè mondo è mondo, e si consideri che tutti hanno avuto o hanno due occhi, un naso, una bocca, e i medesimi sensi e le stesse facoltà intellettuali e morali; eppure non se ne potranno in tanto numero trovar forse nemmen due in tutto simili e delle stesse fattezze, o dello stesso modo di sentire, pensare, operare; e s'intenderà quanta novità di aspetti ci si possa offrire anche nelle cose che da più tempo sono state considerate e studiate; e come sia una vera pazzia pretendere di cercare altrove che nel vero concetti piacevoli per varietà e novità.

b) Vero è che queste due doti sole all'eleganza non bastano; e forse altri crederà che abbiam detto un po' troppo, affermando che il vero è tutto bello e buono. Non voglio entrare in ragionamenti filosofici, che sarebber qui fuori di luogo e dai quali forse nè io nè i miei giovinetti lettori non potremmo cavar le gambe; ma a me sembra, che, anche non uscendo dall'ordine delle cose naturali, ogni cosa vera sia bella e buona nell'ordine suo e in quanto corrisponde al fine al quale è stata ordinata o creata: brutta o cattiva diventerà, se si trasporti fuori dell'ordine suo, o a quel suo fine non risponda. Ma la cosa per tal modo alterata non fa, diciamo così, più parte del

vero; non incarna più, per così dire, il proprio concetto, è falsata, non è più quella; sarà reale, sarà esistente, non vera.[1] Indi si spiega la spiacevolezza, il disgusto, che ci dànno certe cose anche naturali; un rospo, un porco sono, in sè, brutti? Perchè mai? Il loro organismo non è maraviglioso, come quel d'un uccello o d'un cane? se l'uno e l'altro stanno nel fango o nel brago, che male o che bruttura v'è, in se stessa, poichè è cosa naturale e necessaria alla vita del loro organismo? Ma noi li consideriamo fuori dell'ordine loro; li consideriamo rispetto a noi, che non siam nati per istare nel fango, e rispetto a cui, per conseguenza, quel fango, quel brago son vera bruttura; ed ecco il disgusto, che ci destan subito le immagini del rospo o del porco. Le quali pertanto non saranno piacevoli, nè per conseguenza eleganti; nè parrebbe far cosa bella nè buona, nè certamente elegante, chi si compiacesse di ricercare e determinare ed esporre, chiamando gli uomini a provarne diletto, tutte le particolarità del brago, nel quale il porco va grufolando e svoltolandosi, come non la farebbe chi andasse esponendo tutte le particolarità della putrefazione o della dissoluzione e corruzione dei corpi: cose vere nell'ordine loro, e che la scienza, come tali, può ricercare e studiare; ma che divengon false, quando se ne faccia argomento dell'opera d'arte, quando le rivolgiamo ad un fine che non è il loro, qual'è quello di dilettare le menti degli uomini.

Alle quali nondimeno non sarà sempre male o falso presentare immagini di quella natura, che anzi spesso potranno esser vive ed efficaci e non ripugnare nemmeno all'eleganza, quando l'autore se ne giovi a comunicare a chi l'ascolta qualche senso di potente dispregio o disgusto; nel qual caso per altro l'artista vero tocca appena, per così dire, quelle immagini, non si ferma quasi a notomizzarle e ricercarne ogni parte più minuta e riposta; come quegli che vuol far sentire il disgusto suo, non isfoggiar la sua facoltà d'osservare, nè mostrare d'aver saputo troppo ben vincere quel disgusto, che pur dovrebbe voler generare nei lettori.[2] Così a nessuno parranno sconci

---

[1] Insomma vere sono le cose, quando sono *come debbono essere;* e il Duprè diceva di quel che fosse deforme, che " a rigor di termine non sarebbe il vero; dacchè il deforme è un che di manchevole che esce fuori del vero, quantunque ei sia nella natura; gli è un difetto della natura, e quindi è fuori del vero „. *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, c. VII, pag. 121. Così il Guyau, sebbene professi questa dottrina con una certa maggior larghezza e ammetta con certe restrizioni l'imitazione del brutto, soggiunge: " L'imitation du laid n'est... pour l'art humain, qu'un moyen nécessaire, un procédé: ce n'est pas son but dernier et définitif. Nous sentons vaguement que le laid n'est pas fait pour vivre, que dans la nature les monstres tendent à disparaître sans se reproduire et ne sont que des erreurs passagères; nous les supportons dans les œuvres d'art, parce que ces œuvres sont encore des fictions sans consistance, et que d'ailleurs on retrouve toujours la règle sous l'exception, la loi sous la monstruosité „. *Op. cit.*, p. 34-35.

[2] Mi piace di riferir qui queste belle parole del De Sanctis: " Quando i fatti hanno a lor fondamento l'innaturale e

o ineleganti i versi fortissimi (*Inf.*, VIII, 49-51), nei quali Dante fa da Virgilio vituperar quei superbi, che son condannati a stare attuffati nella sozza palude stigia:

> Quanti si tengon or lassù gran regi,
> Che qui staranno come porci in brago,
> Di sè lasciando orribili dispregi!

dove l'ultimo verso dice chiaro l'intendimento del poeta e spiega il valore di quel che precede; o gli altri (*Purg.*, XIV, 43-45), dove, parlando dell'Arno, indica allegoricamente così gli abitatori del Casentino:

> Fra brutti porci, più degni di galle,[1]
> Che d'altro cibo fatto in uman uso,
> Dirizza prima il suo povero calle.

Anche qui il complemento che segue rivela il dispregio del poeta e fa che non sia sconveniente l'immagine sconcia. Nè parrà ad alcuno sconveniente o inelegante quel che S. Caterina da Siena scriveva a una donna di mala vita, che esortava a convertirsi: „Però, figliuola mia, io piango e dogliomi che tu creata alla immagine e similitudine di Dio, ricomperata del proprio sangue suo, non ragguardi la tua dignità, ne 'l grande prezzo che fu pagato per te. Ma pare che tu faccia come il porco, che s'involge nel loto; così tu t'involgi nel loto dell'immondizia „ (*Lett.* 276). Pur troppo non si troverebbe tanta sobrietà in certi romanzieri moderni, che non hanno certamente il candore e il fervore di S. Caterina; ma nelle loro analisi minutissime si cercherebbe invano l'eleganza e il senso dell'arte.

c) Un'altra cagione può esservi d'imitare o rappresentare il deforme; cioè il voler suscitare il riso, o produrre il *ridicolo*.

Ridicolo, ossia materia o alimento di riso, è soprattutto il contrasto di cose discordanti accozzate fra loro: così, mezzi non corrispondenti

---

il bestiale, l'effetto estetico, che vi potete prometter da quelli, dee esser tutto negativo. Essi sono poesia, non perchè noi vi ci affisiamo con quell'estatico abbandono, col quale contempliamo ciò ch'è bello: ma perchè ci sentiamo costretti a divertirne lo sguardo, a protender le braccia, quasi in atto di allontanarli, ed a gridare: Che orrore! È un'altra specie di poesia, ma è poesia; è il sentimento del bello, che spunta dalla sua negazione. Ma per riuscire a questo, lo scrittore deve con fuggevole mano disegnare il turpe fantasma, di modo che al primo guardarlo l'occhio ne rifugga spaventato, senza virtù di tornarvi sopra, e si generi in noi quella impressione istantanea ch'è detta il sublime dell'orrore. Se per contrario lo scrittore vi si arresti su, e vi si delizii e vi ci stia come a suo grand'agio, noi ci dimestichiamo con quelle immagini, il sublime e l'orrore vengon meno, e non rimane che un prosaico disgusto „. *Beatrice Cenci* etc. Nei *Saggi critici*,[4] p. 56.

[1] Galla, o gàllora, o gallozza, escrescenza rotonda, che si forma su pei rami, o anche sulle foglie delle quercie, dei cerri e d'alcune altre piante; ma qui per *ghianda*, che è il frutto di quelle piante e il cibo più proprio dei porci. *Povero* chiama il corso dell'Arno in Casentino, perchè ivi, naturalmente, il fiume porta meno acqua, che più giù.

al fine a cui s'adoperano; così forme non naturali dell'oggetto in cui si suppongono; parti che non possono stare insieme in un tutto, in cui s' immaginino riunite. E però fantasie fuori del naturale, come p. es., l'Orrilo dell'Ariosto (*Orl. fur.*, XV, st. 69 sgg.), che corre a cercare, per rappiccarsele, le membra recise dalla sua persona; immaginazioni stranamente stolide, come quelle del villano, che aspetta che il fiume abbia finito di passare, o dell'ubriaco, che, vedendosi girar tutto attorno, aspetta che passi casa sua; o giuochi e scherzi in cui appariscano a fronte furberia e stoltezza, come nelle molte burle narrate dal Boccaccio, dal Sacchetti e da altri novellieri; o anche la rappresentazione di cose materialmente o moralmente deformi, che per la mala corrispondenza delle parti fra loro o del tutto col fine possano appunto suscitar il riso.[1] Ma sono da farvi parecchie limitazioni. Prima di tutto, non è veramente ridicolo, se non per la gente stolta o malnata, quel che sia piuttosto atto a suscitar compassione, come sono le imperfezioni fisiche dannose o dolorose, e le gravi malattie morali degli uomini.[2] Nè è veramente ridicolo quel che possa generar piuttosto disgusto o orrore, come gli spettacoli sconci, per quanto nuovi o strani, o i pensamenti e le azioni, in cui apparisca malignità d'animo. In secondo luogo son da distinguere nel ridicolo più gradi. Considerato in sè e nelle sue cause parrebbe inconciliabile coll'eleganza, perchè l'accozzare stranamente cose discordanti e non rispondenti al fine loro, pare che escluda affatto la leggiadria, la convenienza e massimamente l'armonia, che dell'eleganza abbiam veduto esser parti essenziali. Ma quando (sempre astrazion fatta da quel che possa suscitare o compassione, o orrore, o disgusto, e però dal vero e proprio deforme) si ravvicinino fra loro, in modo nuovo e inaspettato, ma così che possano avere un'apparenza fugace di possibilità e di verisimiglianza, cose appartenenti a ordini diversissimi,[3] può darsi che la mente di chi ascolta si compiaccia tanto della novità del trovato, che ne provi un vero diletto, e ammiri, pur ridendo per l'intima ripugnanza delle cose ravvicinate, la prontezza, il garbo, la naturalezza, con cui l'immagine complessiva le vien presentata, non che la sua piena convenienza al fine di gentilmente scherzare. Questo

---

[1] Scrive il Beccaria (*Ricerche intorno alla natura dello stile*, c. V. in fine): " come la deformità sia una delle più ampie sorgenti del ridicolo, perchè deforme è quella cosa che trovasi fatta in maniera che per qualche riguardo contraddice più o meno a quel fine a cui per altri riguardi non possiamo a meno di non considerarla come destinata „. Cfr. Cicer., *De Orat.*, II, 236, poco men che tradotto dal Castiglione nel *Cortegiano* (II, 46).

[2] Cicer., *Op. cit.*, § 237; Castiglione, loc. cit. Cfr. Lessing, op. cit., XXIII, e Aristotele (*Poet.*, V), da cui tutti derivano.

[3] Tali, per es., le cose che dà ad intendere Maso del Saggio a Calandrino nella celebre nov. del Boccaccio cit. sopra (p. 117), o i curiosi attributi umani, che dà il Firenzuola alle bestie, di cui racconta nella *prima veste dei discorsi degli animali*, come i *porporati* del re Leone, *il gambero dottore in legge*, gli animali che van per ambasciatori, etc.

grado più leggiero del ridicolo, in cui non sia nulla di buffonesco, nè di triviale, nè di disgustoso, si chiama *faceto*, e si concilia coll'eleganza, della quale ha le parti, se non altro, nel modo che tiene chi se ne serve, e in quella tal qual somiglianza, che sa dargli, dell'imitazione del vero.

II. I concetti nostri siano dunque le immagini del vero; e quanto saran più fedeli e più vive, tanto più potranno esser fonti di bellezza e di eleganza: quanto sapremo più coll'immagine accostarci a ritrarre il vero, tanto più piaceremo. Ma questa fedeltà dell'immagine non s'ha da intendere grettamente nè materialmente: non istà nel notomizzare un oggetto e dir tutto quel che vi si trova o scorge, senza perderne una minima parte. « I particolari della natura, scrisse un sommo artista, costituiscono i caratteri della statua ritratto...; ma i particolari non vuol dire il trito, le minuzie, le grinzoline; queste inezie meccaniche sono il caval di battaglia dei mestieranti e van lasciate a costoro ».[1] E spesso, anzi quasi sempre, una fotografia, che ti pone innanzi le fattezze d'un uomo con tutti i particolari più minuti, non te lo pone dinanzi così vivo e vero, coll'espressione e la vita dell'animo suo, come fa, per es., un ritratto di Tiziano o del Van-Dyck. Si vorrà pertanto piuttosto ricercare, e discernere, e mettere in più viva luce quel che sia più importante, più vivo, più singolare, o, come dicono, più caratteristico.

Vedemmo e sentimmo già come questo appunto faccia mirabilmente belle certe descrizioni specialmente dantesche. Ed è ragionevole: noi parliamo e scriviamo pur sempre per uomini che hanno mente e fantasia, ed una qualche cognizione delle cose. Facciamo balenar loro alla mente un'immagine ben viva e nuova al possibile, ma in cui si manifesti l'essenza vera di una cosa; il resto potranno ben immaginarlo da sè, e sarà molto meglio, perchè oltre al piacere di scorgere quell'aspetto nuovo e prima inavvertito di quella tal cosa, avranno anche la soddisfazione d'indovinare alcunchè, di veder uscir qualche cosa dalla loro fantasia, di leggere nel nostro pensiero più che non ne sia stato manifestato, di non essere, insomma, interamente passivi.

Ma come giungere a saper far ciò, a sapere scorgere, discernere,

[1] DUPRÈ, *Op. cit.*, c. X, pag. 203.

scoprire quel nuovo aspetto di una cosa, che possa produr tale effetto? Certamente non tutti potranno farlo con la stessa facilità, perchè le menti non son tutte ad un modo; ma dove la disposizione naturale non manchi, la via è una sola: osservare: osservar molto e acutamente più che si può. Abbiam detto che il vero è infinito, e ci si scuopre sotto aspetti sempre nuovi; sì; ma quando sia con amorosa premura cercato e studiato. La mente sola non basta: è buon terreno, ma vuol esser coltivato: Dante era Dante; ma il suo poema, dic'egli, lo fece *per più anni macro;* ingegno potentissimo quel del Leopardi, ma gli studi assidui gli logorarono la vita. Nè si studia solamente sui libri; ma anche su noi stessi, ma anche sugli altri uomini, e sulle cose, e su tutto quello, che può ferirci i sensi o accenderci la fantasia: insomma sul mondo esteriore e sull'interiore, che ci riveleran tutti e due i segreti di nuove e grandi bellezze. Non bisogna passare pel mondo come serrati in una cassa, ma vivere osservando, esaminando, notando tutto quello che ne circonda: uomini animali, piante, edifizi, terra, cielo, tutto, per servirmi di un'espressione dantesca, *intorno vi si gira mostrandovi le sue bellezze;* la fantasia poi vi lavora su, e, per poco che s'accenda, ravvicina l'una cosa con l'altra, scuopre analogìe, somiglianze, relazioni d'ogni genere fra i vari ordini delle cose, e dà vita alle immagini, che se ne vanno come variamente colorando e illuminandosi l'una coll'altra. Nasce così spontaneo il parlar figurato, nascono le espressioni nuove, leggiadre e potenti, nasce tutto quello, che è elemento di vera eleganza, e nasce talvolta di dove meno si aspetterebbe.

a) Apriamo la *divina Commedia* e vedremo che eleganze ha saputo trar l'Alighieri dall'osservazione del mondo esteriore, anzi dei fatti più comuni e più semplici, di quelli che forse passano più inavvertiti, appunto perchè li abbiamo sempre sott'occhio. Chi non ha visto, per es., bruciare un legno verde, o un carbone, o un pezzo di foglio, o una cosa unta, od un ciocco? E chi crederebbe, a prima giunta, che da cose tanto comuni si potesser cavare immagini vive e bellissime? Or leggasi: il poeta ha osservato i fenomeni del bruciare i legni verdi, e vi trova immagine stupenda del miracoloso uscire sangue e parole dallo sterpo troncato, in cui vive un'anima dannata (*Inf.*, XIII, 40-44):

> Come d'un stizzo verde, che arso sia
> Dall'un de' capi, che dall'altro geme
> E cigola per vento che va via;
> Sì della scheggia rotta usciva insieme
> Parole e sangue.

Non si potrebbe desiderare precisione maggiore: il poeta ha osservato e notato quanto era più rilevante e faceva per lui; non

dice cosa che non sia verissima, e voi ve ne accorgete; vi rammentate a volo ogni cosa, quasi maravigliandovi di non averci da voi posto mente; e intanto quell'immagine così viva e vera v'illumina e rende evidentissimo il fatto, a cui il poeta l'ha ravvicinata.

Così nel bruciar del carbone in mezzo alla fiamma egli ha notato il colore e lo splendore più vivo, e ne ha tolto una potente immagine della carne glorificata nel fulgore dell'anima, in bellissimi versi, che abbiam già citati; e nel bruciar d'un foglio bianco ha osservato il lento cangiar del colore (chi mai non l'avrà visto?), e congiungendo quella con altre immagini di cose pur comuni e notissime, e tutto ritraendo con somma verità e fedeltà, ci ha dato una delle descrizioni più stupende che si conoscano, cioè quella dell'ombra del ladro (*Inf.*, XXV, 58-66), che si va confondendo in uno strano mostro col serpe che se l'è avventato e l'ha morsa:

Ellera abbarbicata mai non fue
  Ad arbor sì, come l'orribil fiera
  Per altrui membra avviticchiò le sue.[1]
Poi s'appiccâr, come di calda cera
  Fossero stati, e mischiâr lor colore,
  Nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
Come procede innanzi da l'ardore[2]
  Per lo papiro suso un color bruno,
  Che non è nero ancora, e il bianco more.

Altrove (*Inf.*, XIX, 28-30), dice con somma evidenza come la fiamma del fuoco infernale tormentasse i piedi dei simoniaci ficcati a capo all'ingiù in certi pozzetti:

Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
  Muoversi pur su per l'estrema buccia,[3]
  Tal era lì da' calcagni alle punte.

E del rapido spiccarsi delle facelle, che eran le anime dei giusti risposte in forma di certe lettere, e che s'accolgono invece nel segno d'un'aquila (*Par.*, XVIII, 100-104), che mai ha dato l'immagine a Dante?

---

[1] Nota anche la proprietà grande di quei due verbi; tu vedi le barboline dell'edera, che penetrate nella corteccia della pianta ve la stringono come in un sol corpo, e vedi quel serpe che avvinghia stretto il peccatore, attorcigliandosi come un viticcio. L'immagine poi della cera calda ti fa vedere com'è subitaneo quell'appiccicarsi e aderire dei due corpi.

[2] Dalla parte che arde: viva metonimia. Vedi quanta verità in quel *procede:* ognuno se lo può rammentare, o facilmente provarlo. E nota che immagine stupenda in quel *more,* che ti dice il venir meno a poco a poco del color bianco, come a poco a poco si spenge negli uomini la vita. Vedi se l'acuta osservazione e i ravvicinamenti della fantasia fanno trovare il nuovo nel vero.

[3] Verissimo, perchè va alimentandosi dell'unto, materia combustibile, che quasi fascia l'oggetto, e questo non tocca ancora. *Pur* vuol dir *soltanto,* e indica anche la continuità.

....come nel percuoter dei ciocchi arsi
Surgono innumerabili faville,
Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risorger parver quindi più di mille
Luci e salir quale assai e qual poco etc.

Chi non ha mai veduto uccelli volare, o nutrire i loro piccini, o andar a far cibo le formiche, o uscir dal chiuso un branco di pecore, o ranocchi a fior d'acqua, o pesci in una peschiera? Or si guardi che pitture vive ne ha fatto Dante, e quanta evidenza ha gettato per mezzo di quelle sui fatti che vi ravvicinava. Volete vedervi innanzi la lunga e folta schiera lamentosa dei peccatori carnali menati per l'aria (*Inf.*, V, 40-49) da un turbine di vento?

....come gli stornei ne portan l'ali,[1]
Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
Così quel fiato gli spiriti mali....
E come i gru van cantando lor lai
Facendo in aer di sè lunga riga,
Così vid'io venir traendo guai
Ombre portate dalla detta briga.[2]

Volete avere un'idea dei barattieri che cercano un po' di sollievo al bollor della pegola, mettendo fuori la testa (*Inf.*, XXII, 25-33), finchè la paura dei raffi dei diavoli non le cacci sotto?

....come all'orlo dell'acqua d'un fosso
Stanno i ranocchi pur col muso fuori
Sì, che celano i piedi e l'altro grosso;[3]
Sì stavan d'ogni parte i peccatori;
Ma, come s'appressava Barbariccia,[4]
Così si ritraean sotto i bollori.[5]
Io vidi, ed anco il cuor me n'accapriccia,
Uno aspettar così, com'egli incontra
Che una rana rimane ed altra spiccia.

Volete vedere l'affollarsi delle anime intorno a Dante, o maravigliate e timide, o desiose e festanti? Eccovi due similitudini mirabili prese da fatti dei più comuni e che sono sotto gli occhi di tutti:

Come le pecorelle escon del chiuso
Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e il muso,

[1] *L'ali* soggetto, come *fiato* (vento), che gli corrisponde, nel terzo verso.

[2] Affanno; metonimia, pel turbine che le travagliava. E nota com'è pittoresco anche il suono dei versi; lo strascico di pronunzia, che bisogna fare su quel-l'*aer* e su quel *traendo guai*, ti rappresenta benissimo il passare della schiera interminabile e i lamenti dei dannati.

[3] La parte rimanente e più grossa del corpo loro. V. più sopra, a pag. 30, n. 4. *Pur*, come sopra (p. 142), soltanto.

[4] Capo della schiera dei demoni, che accompagnavano Dante e Virgilio.

[5] Metonimia. E vedi com'è acutamente osservato anche quello che segue, e la

dice cosa che non sia verissima, e voi ve ne accorgete; vi rammentate a volo ogni cosa, quasi maravigliandovi di non averci da voi posto mente; e intanto quell'immagine così viva e vera v' illumina e rende evidentissimo il fatto, a cui il poeta l'ha ravvicinata.

Così nel bruciar del carbone in mezzo alla fiamma egli ha notato il colore e lo splendore più vivo, e ne ha tolto una potente immagine della carne glorificata nel fulgore dell'anima, in bellissimi versi, che abbiam già citati; e nel bruciar d'un foglio bianco ha osservato il lento cangiar del colore (chi mai non l'avrà visto?), e congiungendo quella con altre immagini di cose pur comuni e notissime, e tutto ritraendo con somma verità e fedeltà, ci ha dato una delle descrizioni più stupende che si conoscano, cioè quella dell'ombra del ladro (*Inf.*, XXV, 58-66), che si va confondendo in uno strano mostro col serpe che se l'è avventato e l'ha morsa:

Ellera abbarbicata mai non fue
  Ad arbor sì, come l'orribil fiera
  Per altrui membra avviticchiò le sue.[1]
Poi s'appiccâr, come di calda cera
  Fossero stati, e mischiâr lor colore,
  Nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
Come procede innanzi da l'ardore[2]
  Per lo papiro suso un color bruno,
  Che non è nero ancora, e il bianco more.

Altrove (*Inf.*, XIX, 28-30), dice con somma evidenza come la fiamma del fuoco infernale tormentasse i piedi dei simoniaci ficcati a capo all'ingiù in certi pozzetti:

Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
  Muoversi pur su per l'estrema buccia,[3]
  Tal era lì da' calcagni alle punte.

E del rapido spiccarsi delle facelle, che eran le anime dei giusti disposte in forma di certe lettere, e che s'accolgono invece nel segno d'un'aquila (*Par.*, XVIII, 100-104), che mai ha dato l'immagine a Dante?

---

[1] Nota anche la proprietà grande di quei due verbi; tu vedi le barboline dell'edera, che penetrate nella corteccia della pianta ve la stringono come in un sol corpo, e vedi quel serpe che avvinghia stretto il peccatore, attorcigliandosi come un viticcio. L'immagine poi della cera calda ti fa vedere com'è subitaneo quell'appiccicarsi e aderire dei due corpi.

[2] Dalla parte che arde: viva metonimia. Vedi quanta verità in quel *procede:* ognuno se lo può rammentare, o facilmente provarlo. E nota che immagine stupenda in quel *more,* che ti dice il venir meno a poco a poco del color bianco, come a poco a poco si spenge negli uomini la vita. Vedi se l'acuta osservazione e i ravvicinamenti della fantasia fanno trovare il nuovo nel vero.

[3] Verissimo, perchè va alimentandosi dell'unto, materia combustibile, che quasi fascia l'oggetto, e questo non tocca ancora. *Pur* vuol dir *soltanto,* e indica anche la continuità.

....come nel percuoter dei ciocchi arsi
  Surgono innumerabili faville,
  Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risorger parver quindi più di mille
  Luci e salir quale assai e qual poco etc.

Chi non ha mai veduto uccelli volare, o nutrire i loro piccini, o andar a far cibo le formiche, o uscir dal chiuso un branco di pecore. o ranocchi a fior d'acqua, o pesci in una peschiera? Or si guardi che pitture vive ne ha fatto Dante, e quanta evidenza ha gettato per mezzo di quelle sui fatti che vi ravvicinava. Volete vedervi innanzi la lunga e folta schiera lamentosa dei peccatori carnali menati per l'aria (*Inf.*, V, 40-49) da un turbine di vento?

....come gli stornei ne portan l'ali,[1]
  Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
  Così quel fiato gli spiriti mali....
E come i gru van cantando lor lai
  Facendo in aer di sè lunga riga,
  Così vid'io venir traendo guai
Ombre portate dalla detta briga.[2]

Volete avere un'idea dei barattieri che cercano un po' di sollievo al bollor della pegola, mettendo fuori la testa (*Inf.*, XXII, 25-33), finchè la paura dei raffi dei diavoli non le cacci sotto?

....come all'orlo dell'acqua d'un fosso
  Stanno i ranocchi pur col muso fuori
  Sì, che celano i piedi e l'altro grosso;[3]
Sì stavan d'ogni parte i peccatori:
  Ma, come s'appressava Barbariccia,[4]
  Così si ritraean sotto i bollori.[5]
Io vidi, ed anco il cuor me n'accapriccia,
  Uno aspettar così, com'egli incontra
  Che una rana rimane ed altra spiccia.

Volete vedere l'affollarsi delle anime intorno a Dante, o maravigliate e timide, o desiose e festanti? Eccovi due similitudini mirabili prese da fatti dei più comuni e che sono sotto gli occhi di tutti:

Come le pecorelle escon del chiuso
  Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
  Timidette atterrando l'occhio e il muso,

[1] L'ali soggetto, come *fiato* (vento), ...e gli corrisponde, nel terzo verso.
[2] Affanno; metonimia, pel turbine che travagliava. E nota com'è pittoresco ...che il suono dei versi; lo strascico pronunzia, che bisogna fare su quel...er e su quel *traendo guai*, ti rappre...ta benissimo il passare della schiera interminabile e i lamenti dei dannati.
[3] La parte rimanente e più grossa del corpo loro. V. più sopra a pag. 99. n. 4. *Pur*, come sopra (p. 142), soltanto.
[4] Capo della schiera dei demoni, che accompagnavano Dante e Virgilio.
[5] Metonimia. E vedi com'è acutamente osservato anche quello che segue, e la

dice cosa che non sia verissima, e voi ve ne accorgete; vi rammentate a volo ogni cosa, quasi maravigliandovi di non averci da voi posto mente; e intanto quell'immagine così viva e vera v'illumina e rende evidentissimo il fatto, a cui il poeta l'ha ravvicinata.

Così nel bruciar del carbone in mezzo alla fiamma egli ha notato il colore e lo splendore più vivo, e ne ha tolto una potente immagine della carne glorificata nel fulgore dell'anima, in bellissimi versi, che abbiam già citati; e nel bruciar d'un foglio bianco ha osservato il lento cangiar del colore (chi mai non l'avrà visto?), e congiungendo quella con altre immagini di cose pur comuni e notissime, e tutto ritraendo con somma verità e fedeltà, ci ha dato una delle descrizioni più stupende che si conoscano, cioè quella dell'ombra del ladro (*Inf.*, XXV, 58-66), che si va confondendo in uno strano mostro col serpe che se l'è avventato e l'ha morsa:

> Ellera abbarbicata mai non fue
>   Ad arbor sì, come l'orribil fiera
>   Per altrui membra avviticchiò le sue.[1]
> Poi s'appiccâr, come di calda cera
>   Fossero stati, e mischiâr lor colore,
>   Nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
> Come procede innanzi da l'ardore[2]
>   Per lo papiro suso un color bruno,
>   Che non è nero ancora, e il bianco more.

Altrove (*Inf.*, XIX, 28-30), dice con somma evidenza come la fiamma del fuoco infernale tormentasse i piedi dei simoniaci ficcati a capo all'ingiù in certi pozzetti:

> Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
>   Muoversi pur su per l'estrema buccia,[3]
>   Tal era lì da' calcagni alle punte.

E del rapido spiccarsi delle facelle, che eran le anime dei giusti disposte in forma di certe lettere, e che s'accolgono invece nel segno d'un'aquila (*Par.*, XVIII, 100-104), che mai ha dato l'immagine Dante?

---

[1] Nota anche la proprietà grande di quei due verbi; tu vedi le barboline dell'edera, che penetrate nella corteccia della pianta ve la stringono come in un sol corpo, e vedi quel serpe che avvinghia stretto il peccatore, attorcigliandosi come un viticcio. L'immagine poi della cera calda ti fa vedere com'è subitaneo quell'appiccicarsi e aderire dei due corpi.

[2] Dalla parte che arde: viva metonimia. Vedi quanta verità in quel *procede:* ognuno se lo può rammentare, o facilmente provarlo. E nota che immagine stupenda in quel *more,* che ti dice il venir meno a poco a poco del color bianco, come a poco a poco si spenge negli uomini la vita. Vedi se l'acuta osservazione e i ravvicinamenti della fantasia fanno trovare il nuovo nel vero.

[3] Verissimo, perchè va alimentandosi dell'unto, materia combustibile, che quasi fascia l'oggetto, e questo non tocca ancora. *Pur* vuol dir *soltanto,* e indica anche la continuità.

.... come nel percuoter dei ciocchi arsi
Surgono innumerabili faville,
Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risorger parver quindi più di mille
Luci e salir quale assai e qual poco etc.

Chi non ha mai veduto uccelli volare, o nutrire i loro piccini, o andar a far cibo le formiche, o uscir dal chiuso un branco di pecore, o ranocchi a fior d'acqua, o pesci in una peschiera? Or si guardi che pitture vive ne ha fatto Dante, e quanta evidenza ha gettato per mezzo di quelle sui fatti che vi ravvicinava. Volete vedervi innanzi la lunga e folta schiera lamentosa dei peccatori carnali menati per l'aria (*Inf.*, V, 40-49) da un turbine di vento?

.... come gli stornei ne portan l'ali,[1]
Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
Così quel fiato gli spiriti mali....
E come i gru van cantando lor lai
Facendo in aer di sè lunga riga,
Così vid'io venir traendo guai
Ombre portate dalla detta briga.[2]

Volete avere un'idea dei barattieri che cercano un po' di sollievo al bollor della pegola, mettendo fuori la testa (*Inf.*, XXII, 25-33), finchè la paura dei raffi dei diavoli non le cacci sotto?

.... come all'orlo dell'acqua d'un fosso
Stanno i ranocchi pur col muso fuori
Sì, che celano i piedi e l'altro grosso;[3]
Sì stavan d'ogni parte i peccatori;
Ma, come s'appressava Barbariccia,[4]
Così si ritraean sotto i bollori.[5]
Io vidi, ed anco il cuor me n'accapriccia,
Uno aspettar così, com'egli incontra
Che una rana rimane ed altra spiccia.

Volete vedere l'affollarsi delle anime intorno a Dante, o maravigliate e timide, o desiose e festanti? Eccovi due similitudini mirabili prese da fatti dei più comuni e che sono sotto gli occhi di tutti:

Come le pecorelle escon del chiuso
Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e il muso,

[1] *L'ali* soggetto, come *fiato* (vento), che gli corrisponde, nel terzo verso.
[2] Affanno; metonimia, pel turbine che le travagliava. E nota com'è pittoresco anche il suono dei versi; lo strascico di pronunzia, che bisogna fare su quel l'*aer* e su quel *traendo guai*, ti rappresenta benissimo il passare della schiera interminabile e i lamenti dei dannati.
[3] La parte rimanente e più grossa del corpo loro. V. più sopra, a pag. 80, n. 4. *Pur*, come sopra (p. 142), soltanto.
[4] Capo della schiera dei demoni, che accompagnavano Dante e Virgilio.
[5] Metonimia. E vedi com'è acutamente osservato anche quello che segue, e la

dice cosa che non sia verissima, e voi ve ne accorgete; vi rammentate a volo ogni cosa, quasi maravigliandovi di non averci da voi posto mente; e intanto quell'immagine così viva e vera v'illumina e rende evidentissimo il fatto, a cui il poeta l'ha ravvicinata.

Così nel bruciar del carbone in mezzo alla fiamma egli ha notato il colore e lo splendore più vivo, e ne ha tolto una potente immagine della carne glorificata nel fulgore dell'anima, in bellissimi versi, che abbiam già citati; e nel bruciar d'un foglio bianco ha osservato il lento cangiar del colore (chi mai non l'avrà visto?), e congiungendo quella con altre immagini di cose pur comuni e notissime, e tutto ritraendo con somma verità e fedeltà, ci ha dato una delle descrizioni più stupende che si conoscano, cioè quella dell'ombra del ladro (*Inf.*, XXV, 58-66), che si va confondendo in uno strano mostro col serpe che se l'è avventato e l'ha morsa:

> Ellera abbarbicata mai non fue
> Ad arbor sì, come l'orribil fiera
> Per altrui membra avviticchiò le sue.[1]
> Poi s'appiccâr, come di calda cera
> Fossero stati, e mischiâr lor colore,
> Nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
> Come procede innanzi da l'ardore[2]
> Per lo papiro suso un color bruno,
> Che non è nero ancora, e il bianco more.

Altrove (*Inf.*, XIX, 28-30), dice con somma evidenza come la fiamma del fuoco infernale tormentasse i piedi dei simoniaci ficcati a capo all'ingiù in certi pozzetti:

> Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
> Muoversi pur su per l'estrema buccia,[3]
> Tal era lì da' calcagni alle punte.

E del rapido spiccarsi delle facelle, che eran le anime dei giusti disposte in forma di certe lettere, e che s'accolgono invece nel segno d'un'aquila (*Par.*, XVIII, 100-104), che mai ha dato l'immagine Dante?

---

[1] Nota anche la proprietà grande di quei due verbi; tu vedi le barboline dell'edera, che penetrate nella corteccia della pianta ve la stringono come in un sol corpo, e vedi quel serpe che avvinghia stretto il peccatore, attorcigliandosi come un viticcio. L'immagine poi della cera calda ti fa vedere com'è subitaneo quell'appiccicarsi e aderire dei due corpi.

[2] Dalla parte che arde: viva metonimia. Vedi quanta verità in quel *procede:* ognuno se lo può rammentare, o facilmente provarlo. E nota che immagine stupenda in quel *more,* che ti dice il venir meno a poco a poco del color bianco, come a poco a poco si spenge negli uomini la vita. Vedi se l'acuta osservazione e i ravvicinamenti della fantasia fanno trovare il nuovo nel vero.

[3] Verissimo, perchè va alimentandosi dell'unto, materia combustibile, che quasi fascia l'oggetto, e questo non tocca ancora. *Pur* vuol dir *soltanto,* e indica anche la continuità.

....come nel percuoter dei ciocchi arsi
  Surgono innumerabili faville,
  Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risorger parver quindi più di mille
  Luci e salir quale assai e qual poco etc.

Chi non ha mai veduto uccelli volare, o nutrire i loro piccini, o andar a far cibo le formiche, o uscir dal chiuso un branco di pecore, o ranocchi a fior d'acqua, o pesci in una peschiera? Or si guardi che pitture vive ne ha fatto Dante, e quanta evidenza ha gettato per mezzo di quelle sui fatti che vi ravvicinava. Volete vedervi innanzi la lunga e folta schiera lamentosa dei peccatori carnali menati per l'aria (*Inf.*, V, 40-49) da un turbine di vento?

....come gli stornei ne portan l'ali,[1]
  Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
  Così quel fiato gli spiriti mali....
E come i gru van cantando lor lai
  Facendo in aer di sè lunga riga,
  Così vid'io venir traendo guai
Ombre portate dalla detta briga.[2]

Volete avere un'idea dei barattieri che cercano un po' di sollievo al bollor della pegola, mettendo fuori la testa (*Inf.*, XXII, 25-33), finchè la paura dei raffi dei diavoli non le cacci sotto?

....come all'orlo dell'acqua d'un fosso
  Stanno i ranocchi pur col muso fuori
  Sì, che celano i piedi e l'altro grosso;[3]
Sì stavan d'ogni parte i peccatori;
  Ma, come s'appressava Barbariccia,[4]
  Così si ritraean sotto i bollori.[5]
Io vidi, ed anco il cuor me n'accapriccia,
  Uno aspettar così, com'egli incontra
  Che una rana rimane ed altra spiccia.

Volete vedere l'affollarsi delle anime intorno a Dante, o maravigliate e timide, o desiose e festanti? Eccovi due similitudini mirabili prese da fatti dei più comuni e che sono sotto gli occhi di tutti:

Come le pecorelle escon del chiuso
  Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
  Timidette atterrando l'occhio e il muso,

---

[1] *L'ali* soggetto, come *fiato* (vento), che gli corrisponde, nel terzo verso.

[2] Affanno; metonimia, pel turbine che le travagliava. E nota com'è pittoresco anche il suono dei versi; lo strascico di pronunzia, che bisogna fare su quel l'*aer* e su quel *traendo guai*, ti rappresenta benissimo il passare della schiera interminabile e i lamenti dei dannati.

[3] La parte rimanente e più grossa del corpo loro. V. più sopra, a pag. 30, n. 4. *Pur*, come sopra (p. 142), soltanto.

[4] Capo della schiera dei demoni, che accompagnavano Dante e Virgilio.

[5] Metonimia. E vedi com'è acutamente osservato anche quello che segue, e la

dice cosa che non sia verissima, e voi ve ne accorgete; vi rammentate a volo ogni cosa, quasi maravigliandovi di non averci da voi posto mente; e intanto quell'immagine così viva e vera v'illumina e rende evidentissimo il fatto, a cui il poeta l'ha ravvicinata.

Così nel bruciar del carbone in mezzo alla fiamma egli ha notato il colore e lo splendore più vivo, e ne ha tolto una potente immagine della carne glorificata nel fulgore dell'anima, in bellissimi versi, che abbiam già citati; e nel bruciar d'un foglio bianco ha osservato il lento cangiar del colore (chi mai non l'avrà visto?), e congiungendo quella con altre immagini di cose pur comuni e notissime, e tutto ritraendo con somma verità e fedeltà, ci ha dato una delle descrizioni più stupende che si conoscano, cioè quella dell'ombra del ladro (*Inf.*, XXV, 58-66), che si va confondendo in uno strano mostro col serpe che se l'è avventato e l'ha morsa:

Ellera abbarbicata mai non fue
  Ad arbor sì, come l'orribil fiera
  Per altrui membra avviticchiò le sue.[1]
Poi s'appiccâr, come di calda cera
  Fossero stati, e mischiâr lor colore,
  Nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
Come procede innanzi da l'ardore[2]
  Per lo papiro suso un color bruno,
  Che non è nero ancora, e il bianco more.

Altrove (*Inf.*, XIX, 28-30), dice con somma evidenza come la fiamma del fuoco infernale tormentasse i piedi dei simoniaci ficcati a capo all'ingiù in certi pozzetti:

Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
  Muoversi pur su per l'estrema buccia,[3]
  Tal era lì da' calcagni alle punte.

E del rapido spiccarsi delle facelle, che eran le anime dei giusti risposte in forma di certe lettere, e che s'accolgono invece nel segno d'un'aquila (*Par.*, XVIII, 100-104), che mai ha dato l'immagine
Dante?

---

[1] Nota anche la proprietà grande di quei due verbi; tu vedi le barboline dell'edera, che penetrate nella corteccia della pianta ve la stringono come in un sol corpo, e vedi quel serpe che avvinghia stretto il peccatore, attorcigliandosi come un viticcio. L'immagine poi della cera calda ti fa vedere com'è subitaneo quell'appiccicarsi e aderire dei due corpi.

[2] Dalla parte che arde: viva metonimia. Vedi quanta verità in quel *procede:* ognuno se lo può rammentare, o facilmente provarlo. E nota che immagine stupenda in quel *more,* che ti dice il venir meno a poco a poco del color bianco, come a poco a poco si spenge negli uomini la vita. Vedi se l'acuta osservazione e i ravvicinamenti della fantasia fanno trovare il nuovo nel vero.

[3] Verissimo, perchè va alimentandosi dell'unto, materia combustibile, che quasi fascia l'oggetto, e questo non tocca ancora. *Pur* vuol dir *soltanto,* e indica anche la continuità.

.... come nel percuoter dei ciocchi arsi
  Surgono innumerabili faville,
  Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risorger parver quindi più di mille
  Luci e salir quale assai e qual poco etc.

Chi non ha mai veduto uccelli volare, o nutrire i loro piccini, o andar a far cibo le formiche, o uscir dal chiuso un branco di pecore, o ranocchi a fior d'acqua, o pesci in una peschiera? Or si guardi che pitture vive ne ha fatto Dante, e quanta evidenza ha gettato per mezzo di quelle sui fatti che vi ravvicinava. Volete vedervi innanzi la lunga e folta schiera lamentosa dei peccatori carnali menati per l'aria (*Inf.*, V, 40-49) da un turbine di vento?

.... come gli stornei ne portan l'ali,[1]
  Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
  Così quel fiato gli spiriti mali....
E come i gru van cantando lor lai
  Facendo in aer di sè lunga riga,
  Così vid'io venir traendo guai
Ombre portate dalla detta briga.[2]

Volete avere un'idea dei barattieri che cercano un po' di sollievo al bollor della pegola, mettendo fuori la testa (*Inf.*, XXII, 25-33), finchè la paura dei raffi dei diavoli non le cacci sotto?

.... come all'orlo dell'acqua d'un fosso
  Stanno i ranocchi pur col muso fuori
  Sì, che celano i piedi e l'altro grosso;[3]
Sì stavan d'ogni parte i peccatori;
  Ma, come s'appressava Barbariccia,[4]
  Così si ritraean sotto i bollori.[5]
Io vidi, ed anco il cuor me n'accapriccia,
  Uno aspettar così, com'egli incontra
  Che una rana rimane ed altra spiccia.

Volete vedere l'affollarsi delle anime intorno a Dante, o maravigliate e timide, o desiose e festanti? Eccovi due similitudini mirabili prese da fatti dei più comuni e che sono sotto gli occhi di tutti:

Come le pecorelle escon del chiuso
  Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
  Timidette atterrando l'occhio e il muso,

---

[1] *L'ali* soggetto, come *fiato* (vento), che gli corrisponde, nel terzo verso.

[2] Affanno; metonimia, pel turbine che le travagliava. E nota com'è pittoresco anche il suono dei versi; lo strascico di pronunzia, che bisogna fare su quell'*aer* e su quel *traendo guai*, ti rappresenta benissimo il passare della schiera interminabile e i lamenti dei dannati.

[3] La parte rimanente e più grossa del corpo loro. V. più sopra, a pag. 80, n. 4. *Pur*, come sopra (p. 142), soltanto.

[4] Capo della schiera dei demoni, che accompagnavano Dante e Virgilio.

[5] Metonimia. E vedi com'è acutamente osservato anche quello che segue, e la

dice cosa che non sia verissima, e voi ve ne accorgete; vi rammentate a volo ogni cosa, quasi maravigliandovi di non averci da voi posto mente; e intanto quell'immagine così viva e vera v'illumina e rende evidentissimo il fatto, a cui il poeta l'ha ravvicinata.

Così nel bruciar del carbone in mezzo alla fiamma egli ha notato il colore e lo splendore più vivo, e ne ha tolto una potente immagine della carne glorificata nel fulgore dell'anima, in bellissimi versi, che abbiam già citati; e nel bruciar d'un foglio bianco ha osservato il lento cangiar del colore (chi mai non l'avrà visto?), e congiungendo quella con altre immagini di cose pur comuni e notissime, e tutto ritraendo con somma verità e fedeltà, ci ha dato una delle descrizioni più stupende che si conoscano, cioè quella dell'ombra del ladro (*Inf.*, XXV, 58-66), che si va confondendo in uno strano mostro col serpe che se l'è avventato e l'ha morsa:

> Ellera abbarbicata mai non fue
> Ad arbor sì, come l'orribil fiera
> Per altrui membra avviticchiò le sue.[1]
> Poi s'appiccâr, come di calda cera
> Fossero stati, e mischiâr lor colore,
> Nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
> Come procede innanzi da l'ardore[2]
> Per lo papiro suso un color bruno,
> Che non è nero ancora, e il bianco more.

Altrove (*Inf.*, XIX, 28-30), dice con somma evidenza come la fiamma del fuoco infernale tormentasse i piedi dei simoniaci ficcati a capo all'ingiù in certi pozzetti:

> Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
> Muoversi pur su per l'estrema buccia,[3]
> Tal era lì da' calcagni alle punte.

E del rapido spiccarsi delle facelle, che eran le anime dei giusti disposte in forma di certe lettere, e che s'accolgono invece nel segno d'un'aquila (*Par.*, XVIII, 100-104), che mai ha dato l'immagine a Dante?

---

[1] Nota anche la proprietà grande di quei due verbi; tu vedi le barboline dell'edera, che penetrate nella corteccia della pianta ve la stringono come in un sol corpo, e vedi quel serpe che avvinghia stretto il peccatore, attorcigliandosi come un viticcio. L'immagine poi della cera calda ti fa vedere com'è subitaneo quell'appiccicarsi e aderire dei due corpi.

[2] Dalla parte che arde: viva metonimia. Vedi quanta verità in quel *procede:* ognuno se lo può rammentare, o facilmente provarlo. E nota che immagine stupenda in quel *more,* che ti dice il venir meno a poco a poco del color bianco, come a poco a poco si spenge negli uomini la vita. Vedi se l'acuta osservazione e i ravvicinamenti della fantasia fanno trovare il nuovo nel vero.

[3] Verissimo, perchè va alimentandosi dell'unto, materia combustibile, che quasi fascia l'oggetto, e questo non tocca ancora. *Pur* vuol dir *soltanto,* e indica anche la continuità.

....come nel percuoter dei ciocchi arsi
  Surgono innumerabili faville,
  Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risorger parver quindi più di mille
  Luci e salir quale assai e qual poco etc.

Chi non ha mai veduto uccelli volare, o nutrire i loro piccini, o andar a far cibo le formiche, o uscir dal chiuso un branco di pecore, o ranocchi a fior d'acqua, o pesci in una peschiera? Or si guardi che pitture vive ne ha fatto Dante, e quanta evidenza ha gettato per mezzo di quelle sui fatti che vi ravvicinava. Volete vedervi innanzi la lunga e folta schiera lamentosa dei peccatori carnali menati per l'aria (*Inf.*, V, 40-49) da un turbine di vento?

....come gli stornei ne portan l'ali,[1]
  Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
  Così quel fiato gli spiriti mali....
E come i gru van cantando lor lai
  Facendo in aer di sè lunga riga,
  Così vid'io venir traendo guai
Ombre portate dalla detta briga.[2]

Volete avere un'idea dei barattieri che cercano un po' di sollievo al bollor della pegola, mettendo fuori la testa (*Inf.*, XXII, 25-33), finchè la paura dei raffi dei diavoli non le cacci sotto?

....come all'orlo dell'acqua d'un fosso
  Stanno i ranocchi pur col muso fuori
  Sì, che celano i piedi e l'altro grosso;[3]
Sì stavan d'ogni parte i peccatori;
  Ma, come s'appressava Barbariccia,[4]
  Così si ritraean sotto i bollori.[5]
Io vidi, ed anco il cuor me n'accapriccia,
  Uno aspettar così, com'egli incontra
  Che una rana rimane ed altra spiccia.

Volete vedere l'affollarsi delle anime intorno a Dante, o maravigliate e timide, o desiose e festanti? Eccovi due similitudini mirabili prese da fatti dei più comuni e che sono sotto gli occhi di tutti:

Come le pecorelle escon del chiuso
  Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
  Timidette atterrando l'occhio e il muso,

[1] *L'ali* soggetto, come *fiato* (vento), che gli corrisponde, nel terzo verso.

[2] Affanno; metonimia, pel turbine che le travagliava. E nota com'è pittoresco anche il suono dei versi; lo strascico di pronunzia, che bisogna fare su quel l'*aer* e su quel *traendo guai*, ti rappresenta benissimo il passare della schiera interminabile e i lamenti dei dannati.

[3] La parte rimanente e più grossa del corpo loro. V. più sopra, a pag. 80, n. 4. *Pur*, come sopra (p. 142), soltanto.

[4] Capo della schiera dei demoni, che accompagnavano Dante e Virgilio.

[5] Metonimia. E vedi com'è acutamente osservato anche quello che segue, e la

E ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
Addossandosi a lei, s'ella s'arresta,[1]
Semplici e quete, e lo 'mperchè non sanno;
Sì vid'io muovere, a venir, la testa
Di quella mandria fortunata[2] allotta,
Pudica in faccia e nell'andare onesta.
Come color dinanzi vider rotta
La luce in terra dal mio destro canto,
Sì che l'ombra era da me alla grotta,
Restâro e trasser sè indietro alquanto;[3]
E tutti gli altri, che venieno appresso,
Non sapendo il perchè, fenno altrettanto.

(*Purg.*, III, 79-93);

Come in peschiera, ch'è tranquilla e pura,
Traggono i pesci a ciò che vien di fuori,
Per modo che lo stimin lor pastura;[4]
Sì vid'io ben più di mille splendori
Trarsi vêr noi.

(*Par.*, V, 100-104).

E voi vedete le anime dell'ultimo cerchio del *Purgatorio*, (XXVI, 34-36) andare in direzioni opposte in mezzo a una fiamma di fuoco, e incontrarsi e baciarsi e seguitare la lor via, quando il poeta vi dice:

Così per entro loro schiera bruna
S'ammusa[5] l'una con l'altra formica,
Forse a spiar lor via e lor fortuna.

Dove non solo con la fina osservazione e con la somma proprietà del linguaggio fa evidentissima l'immagine, ma le dà vita col sentimento umano, che pone in quell'ultimo verso. Perchè l'affetto e il sentimento sono in fine la cosa agli uomini più cara e più grata,

---

proprietà di quel verbo *spiccia*, che dipinge il moto della rana, che è insieme saltare e sgusciare.

[1] Qui è poco da commentare. Va' a vedere il fatto vero, e non vedrai di più: il terzo verso ed il quinto specialmente son pitture stupende.

[2] Perchè sono anime salve, che vanno al Purgatorio. *Allotta* arcaismo, per allora. La *testa della mandria* son le prime di quelle anime; *pudica* cioè vereconda, o *onesta* decorosa, epiteti molto convenienti a quelle anime buone, ma pur consapevoli delle colpe, che bramano d'espiare. *A venir:* per venire.

[3] Dante non era ombra, ma solo fra tutti era lì col corpo, e però la luce del sole che sorgeva alla sinistra di lui, che era volto verso mezzogiorno, rimaneva rotta dal suo corpo, che gettava l'ombra a destra, verso la costa del monte. Indi la maraviglia e il fermarsi delle prime anime, che erano la *testa della mandria*. Le altre poi si fermano, perchè veggon fermare le prime, senza sapere altro perchè. Vedi esatta e giustissima corrispondenza del fatto colla similitudine, dove nulla è soverchio, nemmeno quel sesto verso, bellissimo, che spira quiete e candore, e che getta evidenza maggiore sul nono e sull'ultimo.

[4] Su, timidezza e stupore; qui, contentezza e prontezza. Vedi come le due differenti similitudini, prese l'una e l'altra da cosa verissima e comunissima, ti dipingono al vivo la diversità di quei due affollamenti.

[5] Nota proprietà pittoresca di q. verbo.

perchè parla non alla mente sola, ma al cuore; e però è gran bellezza nel ravvicinare al mondo esteriore l'interiore e animar quello in qualche modo con la vita di questo. Abbiam già notato come fosse perciò bellissima la similitudine di Paolo e Francesca colle *colombe dal disìo chiamate;* or si veggano queste altre:

.... come augelli surti di riviera,
  Quasi congratulando a lor pasture,
  Fanno di sè or tonda, or altra[1] schiera;
Sì dentro ai lumi sante creature
  Volitando[2] cantavano.

(*Par.*, XVIII, 73-77);

Qual lodoletta, che in aere si spazia
  Prima cantando, e poi tace, contenta
  Dell'ultima dolcezza, che la sazia;
Tal mi sembiò l'imago etc.

(Ivi, XX, 73-76);

Sì come quando il colombo si pone
  Presso al compagno, e l'uno all'altro pande,[3]
  Girando e mormorando, l'affezione;
Così vid'io l'un dall'altro grande
  Principe glorioso[4] essere accolto etc.

(Ivi, XXV, 19-23).

I fatti osservati sono e comuni, e ritratti con pochi cenni evidentissimamente; ma quel congratulare e quella contentezza dei due primi esempi, e quella tenera affezione del terzo li avvivano sommamente, e danno a quelle immagini massima eleganza.

b) Se così è, che cosa non dovrà essere l'espressione di quel che avviene nell'animo umano, la pittura vera e viva dei sentimenti, degli affetti e delle manifestazioni loro? La conoscenza, pertanto, del mondo interiore, dell'animo e del cuore dell'uomo, sarà pur fonte di vive e belle immagini, sia che altri esprima candidamente quello che sente nell'animo suo, sia che studi ed osservi nelle loro manifestazioni gli altrui affetti. Anche l'animo umano è indefinito e inesauribile nella varietà dei suoi moti e dei suoi sentimenti; però nessuno potrà giunger mai a dire tutto quello che sente,[5] nè credere che non s'abbiano a trovar naturalmente immagini nuove di sentimenti più e più volte già espressi; e d'altra parte molte cose co-

[1] Ora tonda, ora d'altre svariatissime forme.

[2] Latinismo. Frequentativo di volare: quasi svolazzando; se non che questo ci fa come sentire lo starnazzare delle ali, che qui sarebbe stato fuori di luogo.

[3] Latinismo: apre, scopre, fa manifesta. Ma che verità d'immagine, e che pittura vera nel terzo verso!

[4] S. Giacomo apostolo, da S. Pietro.

[5] Il Petrarca, che se n'intendeva e che pur tanto disse, conchiudeva tuttavia un suo sonetto (*In vita*, son. 118) così:
Chi può dir com'egli arde, è in picciol fuoco.

munissime potranno avere aspetto e vaghezza di novità dal modo particolare, nel quale le immagina e sa ritrarle l'autore.

Teniamoci anche qui soltanto agli esempi danteschi, e lasciamo pur da parte quel molto e bellissimo che v'è d'espressione d'intimi sentimenti propri nelle rime amorose. Quando il poeta v'indica così (*Inf.*, XXXII, 32-33), il principiar dell'estate:

> . . . . quando sogna
> Di spigolar sovente la villana;

o quando, con eufemismi delicati e con verità di sentimento vi fa da Buonconte (*Purg.*, V, 100-102) descriver così la sua morte:

> Quivi perdei la vista, e la parola
> Nel nome di Maria finii, e quivi
> Caddi, e rimase la mia carne sola;

o quando dice di sè (*Purg.*, IX, 34-41), dopo un sogno pauroso, durante il quale era stato portato su pei balzi dell'Antipurgatorio:

> Non altrimenti Achille si riscosse
> Gli occhi svegliati rivolgendo in giro [1]
> E non sapendo là dove si fosse,
> Quando la madre da Chirone a Schiro
> Trafugò lui dormendo, in le sue braccia,
> Là, onde poi li Greci il dipartiro; [2]
> Che mi scoss'io, sì come dalla faccia
> Mi fuggì 'l sonno;

quando fa che l'amico e congiunto suo Forese Donati, che corre coi golosi, si fermi un po', come uomo stanco (Ivi, XXIV, 73-75), e

> . . . . lasciò trapassar la santa greggia
> . . . . e dietro meco sen veniva
> Dicendo: quando fia ch'io ti riveggia?

e a darci ad intendere la pena di quei golosi, ce li mostra (Ivi, 106-111), sotto un pomo carico di frutta ghiottissime,

> . . . . alzar le mani
> E gridar non so che verso le fronde,
> Quasi bramosi fantolini e vani,

---

[1] Questo verso è da sè solo un'ipotiposi inarrivabile. E anche il suono aiuta l'effetto delle parole. Vedi più sotto, dove parliamo dell'armonia imitativa (§ 4, II, *b*, 2°).

[2] Achille, secondo il mito, era figliuolo di Teti nereide e di Peleo divenuto, dopo molte sventure, re della Ftiotide, parte della Tessaglia; il quale affidò la cura di educarlo al centauro Chirone; ma la madre, che sapeva l'immatura morte violenta, che doveva fare il figliuol suo sotto le mura di Troia, quasi a prevenire i Fati, lo trafugò dormiente quando aveva nove anni, e lo affidò al proprio fratello Licomede re di Sciro, che lo tenesse vestito da donna fra le damigelle della corte. Ma un'astuzia di Ulisse ve

Che pregano, e il pregato non risponde,
Ma, per far esser ben lor voglia acuta,
Tien alto lor disio[1] e nol nasconde;

quando ci mostra Matelda (Ivi, XXVIII, 55-57), che

Volsesi in sui vermigli ed in sui gialli
Fioretti verso me, non altrimenti
Che vergine, che gli occhi onesti avvalli;

e Beatrice, che, a un dubbio mossole da Dante (*Par.*, I, 100-102),

. . . . appresso d'un pio sospiro,
Gli occhi drizzò vêr me, con quel sembiante,
Che madre fa sopra figliuol deliro;

o che salita in Saturno non ride, per non sopraffarlo con lo splendore e il fervor del suo riso (Ivi, XXI, 4 sgg.); quando ci descrive le antiche donne fiorentine così (Ivi, XV, 121-126):

L'una vegghiava a studio[2] della culla
E consolando usava l'idioma
Che pria li padri e le madri trastulla;[3]
L'altra, traendo alla rocca la chioma,[4]
Favoleggiava con la sua famiglia
Dei Troiani, di Fiesole e di Roma;[5]

quando, infine, afferma (Ivi, XIII, 77-78) che la Natura non trasfonde nelle opere sue tutta la luce e la bellezza della divina Idea,

Similemente operando all'artista,
Ch'ha l'abito dell'arte, e man che trema;

ci mostra d'avere studiato profondamente e sotto ogni aspetto la vita intima, gli affetti, i sentimenti dell'uomo, dalle cose più comuni alle più nobili ed alte: dal bambino inuzzolito da un pomo che gli si fa vedere dov'ei non l'arrivi, alla mamma che vagheggia e trastulla i suoi pargoletti, o che mesce amore e dolore in una compassione affannosa dei vaneggiamenti del figlio; dai sentimenti dell'amico, che desidera di riveder tosto l'amico che da lui si separa, o del-

---

lo seppe scoprire, ond'egli fu condotto a incontrare il suo destino nella guerra troiana. Certo ebbe presente questo mito l'Ariosto, quando immaginò le arti d'Atlante di Carena, per ritardare la conversione di Ruggero, che doveva esser presto seguita dalla morte di questo.

[1] Metonimia: la cosa desiderata.

[2] Cura sollecita. Latinismo.

[3] Il linguaggio, col quale si sogliono vezzeggiare i bambini. *Trastulla* cioè *solleva, conforta, delizia.* Allora *trastullo* e *trastullare* avevano senso più grave, che ora non abbiano. Cfr. *Purg.*, XIV, 93, XVI, 90, e PETRARCA, *Tr. d'amore*, IV, 20.

[4] Il pennecchio. Filando.

[5] Rammenta che i Fiorentini si dicevano coloni romani, anzi dicevano la loro città fondata dai Romani, dopochè questi avevano distrutta Fiesole.

l'uomo che sonno e maraviglia smarrisce, a quelli del ferito, che si sente morire e cerca l'estremo conforto nell'invocare la Madre di misericordia; dai sogni della povera donna che vagheggia quel che le campi la vita, o dall'inceder modesto della verginella, alla coscienza dell'artista, che non può eseguire tutto quello che vede l'animo suo esaltato e fidente nell'abito dell'arte! Tutto questo è osservazione acuta, è scelta sapiente di quel che può dare idea più viva del vero; ma infine è pura e semplice verità: noi la riconosciamo nell'immagine vivace che ne presenta il poeta, e ne sentiamo compiacenza grandissima; e ci commoviamo insieme e ammiriamo, perchè quel vero ci sembra offertoci in un modo nuovo e impensato. E così è; ma tutta questa novità non è altro, che acutezza d'osservazione e cognizione della vita interiore. Se in luogo di quella prima perifrasi, il poeta avesse detto soltanto: *quando esce a spigolar la villana*, avrebbe detto la stessa cosa, ma non avrebbe fatto nè caldo nè freddo; invece, con quel *sogna* ci suscita nell'animo tanti pensieri! Vediamo la sollecitudine, la speranza, la bramosia, il bisogno della povera donna; e li vediamo, perchè ce n'è segno evidente quel sognare, perchè più facilmente sognamo quello, che è nostro pensiero dominante. Così nascon le belle perifrasi, quelle che non ci dicon soltanto quel che suona la parola (nel qual caso sarebbero veramente vane); ma della cosa stessa ci presentano alla mente immagini più vive, mettono in moto la nostra fantasia ed il nostro pensiero, e ci fan dare come un fantastico volo piacevolissimo in un mondo d'immagini.

E quella morte non detta, ma rappresentata nello spengersi a una a una d'ogni attività vitale: perder prima il lume degli occhi, poi il parlare, poi ogni forza di reggersi, in fine l'anima; e in mezzo a tutto questo il pensiero del Cielo, l'invocazione alla Vergine congiunta stupendamente con uno di quei fenomeni di morte in quella frase, che ci par nuova e ardita, ma pur tanto vera ed espressiva: *finir la parola nel nome di Maria;* ha forse nulla, che ci possa parere men che naturale e verissimo? Lo stesso potremmo dire di tutti gli altri esempi citati; e simili osservazioni potremmo fare, e in parte abbiam fatto nel capitolo del parlar figurato, su quelle similitudini, antitesi, comparazioni, perifrasi, e soprattutto gradazioni ed ipotiposi, che non sono in fin dei conti, se non effetti di acuta osservazione del vero e di potenza di fantasia, che scorge le relazioni fra cosa e cosa; e solo in tanto sono ornamenti e abbellimenti del dire, in quanto sono migliori e più vive immagini della verità.

III. *a)* Nè s'ha a credere però che sia ornamento e bellezza del dire e fonte di eleganza soltanto il parlar figurato. Anche

dove non ricorrano nè traslati nè figure, anche nel parlar proprio potrà essere vivezza ed eleganza, dove il concetto sia immagine viva e fedele di cosa bella e buona, cioè vera, e la forma sia poi conveniente.

Così è certamente elegantissimo per nuova gentilezza di fantasia e per una certa affettuosa vaghezza questo sonetto di Dante, che è quasi tutto in linguaggio proprio; e dove forse sarebbe più ben che male, se del figurato ne fosse anche meno (*Canzoniere,* son. I):

Guido,[1] vorrei che tu e Lapo[2] ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel, ch'ad ogni vento
Per mare andasse, a voler vostro e mio;
Sicchè fortuna[3] od altro tempo rio
Non ci potesse dare impedimento;
Anzi, vivendo sempre in un talento,[4]
Di stare insieme crescesse il disio.
E monna Vanna e monna Bice poi,
Con quella ch'è sul numero del trenta,[5]
Con noi ponesse il buono incantatore;
E quivi ragionar sempre d'amore;
E ciascuna di lor fosse contenta,
Siccome io credo che sariamo noi.

b) Ma, in verità, il parlar proprio solo solo non si trova facilmente, non soltanto in poesia, ma neppure in prosa. Tante cose si son chiamate figure, ed è così facile che l'animo si accenda un poco in quello che pensa ed esprime, che quasi quasi è difficile aprir bocca senza farne qualcuna. Sicchè può dirsi che, per questo rispetto, giovi soprattutto all'eleganza un felice contemperamento del parlar proprio col figurato, pel quale chi legge od ascolta quasi non avverta, se non vi faccia particolare attenzione, che l'uno sia mescolato coll'altro; ma li vegga collegati e compenetrati per modo, da

[1] Guido Cavalcanti, " cui io chiamo primo de' miei amici "; scrisse Dante nella *Vita nuova,* III.
[2] Ser Lapo Gianni, notaro, pur amico di Dante e gentile poeta.
[3] Fortuna di mare, temporale, burrasca.
[4] Gusto, desiderio, vaghezza.
[5] Monna Vanna è cantata nelle poesie del Cavalcanti, e " fu già molto donna sua " (*Vita nuova,* XXIV); Bice è la celebre donna di Dante; l'altra è certamente la donna di Lapo, indicata, non troppo felicemente per noi, con una di quelle perifrasi, che notammo esser frequenti nel popolo, che si fondano su fatti particolari e mal noti. Sappiamo dalla *Vita nuova* (VI) che Dante compose una volta " una epistola sotto forma di serventese ", in cui pose i nomi delle sessanta più belle donne di Firenze, fra le quali Beatrice gli venne fatalmente posta nel numero nove. La donna del Gianni doveva esser fra quelle la trentesima.

sembrare il parlar più naturale del mondo. E forse meglio che sembrare si sarebbe detto essere; perchè così fa anche il popolo nel suo parlar più comune, il che è appunto la ragione, perchè non si avvertono alla prima quelle figure o quei traslati che si congiungono così al parlar proprio. Di questo vero pregio, che si può chiamare *naturalezza* o *schiettezza,* puoi vedere esempi nelle seguenti scritture semplicissime e pur elegantissime, dove quasi non t'accorgi a prima giunta delle figure o dei traslati, che, quasi mammolette nascoste tra l'erba d'un argine, dànno loro grazia grande, senza quell'appariscenza, che li metta in vista come cose artificiosamente cercate. Dove ne son più, e dove ne son meno; e tuttavia tu senti dappertutto la stessa schiettezza, lo stesso candore.

" COME S. FRANCESCO DIMESTICÒ LE TORTOLE SALVATICHE. — Uno giovane avea preso un dì molte tortole: e portandole a vendere, iscontrandosi in lui san Francesco, il quale sempre avea singulare pietà agli animali mansueti, riguardando quelle tortole con l'occhio pietoso, disse al giovane: O buono giovane, io ti priego, che tu me le dia; e che uccelli così mansueti, a' quali nella Scrittura, sono assomigliate le anime caste e umili e fedeli, non vengano alle mani de' crudeli, che gli uccidano. Di subito colui, ispirato da Dio, tutte le diede a san Francesco: ed egli ricevendole in grembo, cominciò a parlare loro dolcemente: O sirocchie mie[1] tortole semplici, innocenti e caste, perchè vi lasciate voi pigliare? ora io vi voglio scampare da morte, e farvi i nidi, acciocchè voi facciate frutto e moltiplichiate, secondo i comandamenti del nostro Creatore. E va[2] san Francesco e a tutte fece nido: ed elleno usandosi,[3] cominciarono a fare uova, e figliare dinanzi alli frati: e così dimesticamente si stavano, ed usavano con san Francesco e con gli altri frati, come se elle fussero state galline sempre nutricate da loro, e mai non si partirono, insino che san Francesco colla sua benedizione diede loro licenza di partirsi. E al giovane, che gliele avea date, disse san Francesco: Figliuolo, tu sarai ancora frate in quest'Ordine, e servirai graziosamente a Gesù Cristo. E così fu; imperocchè il detto giovane si fece frate, e vivette nell'Ordine con gran santità ".[4]

(*Fioretti di S. Francesco,* XXII).

[1] Così soleva chiamare S. Francesco, per candido impeto d'amore, tutte le creature. Vedi, non che altro, il bel racconto del lupo d'Agobbio (*Fioretti,* XXI) e il famoso *cantico delle creature.*

[2] Nota vivezza di questo alternare, nella narrazione, col passato il presente storico. Lo fa spesso, parlando, il popolo.

[3] Avvezzandosi, addomesticandosi.

[4] Qui ricorrono sineddoche, apostrofe, gradazione, interrogazione, metonimia, antitesi, metafora, similitudine; e il giovine facilmente ve le scoprirà rileggendo. Ma son così ben mescolate col parlar proprio, che uno non se ne accorge alla prima, sebbene l'effetto non ne manchi.

" COME S. FRANCESCO DISPUOSE[1] A FRATE LIONE UNA BELLA VISIONE, CH'AVEA VEDUTA. — Una volta, che san Francesco era gravemente infermo, e frate Lione il serviva, il detto frate Lione, istando in orazione presso a san Francesco, fu ratto[2] in estasi, e menato in ispirito ad un fiume grandissimo, largo e impetuoso. E stando egli a guatare chi lo passava, egli vide alquanti frati incaricati[3] a entrare in questo fiume, li quali subitamente erano abbattuti dallo empito del fiume e affogavano; alquanti altri s'andavano insino al terzo, alquanti insino a mezzo del fiume, alquanti insino appresso alla proda; i quali tutti, per l'empito del fiume, e per li pesi che portavano addosso, finalmente cadeano e annegavano. Veggendo ciò frate Lione avea loro grandissima compassione: e subitamente istando così, eccoti venire una grande moltitudine di frati senza nessuno incarico o peso di cosa nessuna, ne' quali rilucea[4] la santa povertade, ed entrarono in questo fiume, e passarono di là senza nessuno pericolo; e veduto questo, frate Lione ritornò in sè. E allora san Francesco, sentendo in ispirito,[5] che frate Lione avea veduta alcuna visione, sì[6] lo chiamò a sè, e domandollo di quello ch'egli avea veduto: e detto che gli ebbe frate Lione predetto tutta la visione per ordine, disse san Francesco: Ciò che tu hai veduto è vero. Il grande fiume è questo mondo; i frati che affogavano nel fiume sono quelli che non seguitano la evangelica professione, e spezialmente quanto all'altissima povertade: ma coloro, che senza pericolo passavano, sono quelli frati, li quali nessuna cosa terrena nè carnale cercano nè posseggono in questo mondo; ma avendo solamente il temperato vivere e vestire, sono contenti, seguitando Cristo nudo in croce; e il peso e il giogo soave di Cristo[7] e della santissima obbedienza portano allegramente e volentieri; e però agevolmente dalla vita temporale passano a vita eterna „.[8]

(*Fioretti di S. Francesco*, XXXVI).

Nè solo nelle narrazioni: odansi le ferventissime esortazioni di S. Caterina da Siena alla mala femmina di Perugia:

" Non ti paia fadigoso. Ricorri a quella dolce Maria, che è madre di pietà e di misericordia. Ella ti menerà dinanzi alla presenzia del figliuolo suo, mostrandogli per te il petto con che ella il lattò,[9]

E ciò perchè sono usate naturalmente e non cercate con isforzo.

[1] Espose, dichiarò, spiegò.

[2] Rapito.

[3] Carichi, con pesi addosso.

[4] Nota l'espressiva metafora.

[5] Accorgendosi per intima rivelazione.

[6] Pleonastico; molto usato, non senza vivezza, nelle scritture dei primi secoli.

[7] Allusione evidente alle parole del Salvatore: " Venite a me tutti faticanti e sopraccaricati, e io vi riposerò. Toglietevi in collo il giogo mio; e apprendete da me che mite sono e umile nel cuore; e troverete riposo alle anime vostre. Perchè il giogo mio è agevole (il lat. *suave)* e l'incarico mio è leggiero „. (S. MATTEO, XI, 28-30; trad. Tommaseo).

[8] Qui pure, oltre l'allegoria, abbiamo e metafora, e metonimia, e gradazione, e ripetizione, e antitesi; ma sarebbe da ridire il già detto. Una simile visione può vedersi accennata in BELCARI, *Vita del b. G. Colombini*, p. 72. Palermo, 1818.

[9] Nota, sebbene in forma indiretta, lo scongiuro affettuosissimo.

inchinandolo a farti misericordia. Tu, come figliuola e serva ricomperata di sangue, entra allora nelle piaghe del figliuolo di Dio; dove troverai tanto fuoco di ineffabile carità, che consumerà e arderà tutte le miserie e' difetti tuoi. Vederai che t'ha fatto bagno di sangue, per lavarti dalla lebbra del peccato mortale, e della sua immondizia, nella quale tanto tempo se' stata. Non ti schiferà il dolce Dio tuo.[1] Accompagnati e impara da quella dolce e innamorata Maddalena, che, subito ch'ella ebbe veduto il male e 'l difetto suo, e vide sè nello stato della dannazione, e[2] subitamente si leva con grandissimo odio dell'offesa di Dio e amore della virtù, va cercando[3] per potere trovare misericordia. Vede bene che non la può trovare altrove che in Cristo dolce Gesù, e però ella se ne va a lui; e non mira nè a onore nè a vituperio, ma umilmente se gli getta a' piei.[4] Ine[5] per amore, dolore e amaritudine, con perfetta umiltà riceve la remissione de' peccati suoi. Ella merita d'udire quella dolce parola: " Maria,[6] và in pace, e non peccare più ". Or così fa tu, figliuola mia dolcissima; ricorri a lui. Guarda quello atto umile di Maddalena, che si pone a' piei, manifestando l'affetto suo, che ella si moveva con contrizione di cuore; e non si reputa degna d'andare dinanzi alla faccia del Maestro suo. Così tu, esci col cuore, coll'affetto e col corpo, e non dormire più, però che tu non hai tempo. Dacchè tu non hai tempo, non aspettare il tempo ".

Di simile schietta e modesta bellezza si adorna, per es., il seguente sonetto di Dante (*Vita nuova*, XXI), in cui il parlar proprio non è niente men vivo o men bello del figurato, e par poi d'uno stampo con quello:

Negli occhi porta la mia donna Amore,
  Per che si fa gentil ciò ch'ella mira:[7]
  Ov'ella passa, ogni uom vêr lei si gira,
  E cui saluta fa tremar lo core.
Sicchè, bassando il viso, tutto smuore
  E d'ogni suo difetto allor sospira.[8]
  Fuggon dinanzi a lei superbia ed ira.
  Aiutatemi, donne, a farle onore.[9]

---

[1] Candida espressione, tenerissima dopo le forti immagini che precedono. E nota l'opportuna collocazione (v. sotto, § 4, I, *c*, 3°).

[2] Pleonastico; usato ancora nel parlar vivo del popolo, e tutto nostro. Cfr. DANTE *Inf.*, XXX, 115, cit. sopra, p. 111.

[3] Usato così assolutamente con molta vivezza, perchè mostra lo smarrimento di quell'anima, che non sapeva ancora a che partito appigliarsi.

[4] Forma, che molti campagnuoli toscani usano ancora.

[5] Per *ivi*, sincopato e contratto; quanto al *ne* epitetico, v. pag. 34, nota 6.

[6] Qui annota il Tommaseo: " *Maria* è giunta al Vangelo, degna del Vangelo; e quella povera donna l'avrà sentita nel cuore ".

[7] Concetto comune a Dante e agli altri poeti del tempo suo; e certo era quello un nobile sentir dell'amore.

[8] In questi quattro versi (3-6) tutto è parlar proprio, e tutto verità. E vedi che vivezza di pittura e che cognizione degli effetti d'amore.

[9] E qui è tutto parlar figurato; ma non si sente nessuno stacco, nessuna stonatura dai versi precedenti a questi. E in questo ultimo è perfino un di quelli, che

Ogni dolcezza, ogni pensiero umile
 Nasce nel core a chi parlar la sente;[1]
 Ond'è beato chi prima la vide.
Quel, ch'ella par, quando un poco sorride,
 Non si può dicer, nè tenere a mente,
 Sì è nuovo miracolo gentile!

E questo del Petrarca (*In vita*, son. 84) che non è dei suoi più noti, ma che parve *leggiadramente espresso* anche al severissino Tassoni:

Quel vago impallidir, che 'l dolce riso[2]
 D'un'amorosa nebbia[3] ricoperse,
 Con tanta maestade al cor s'offerse,
 Che li si fece incontro a mezzo 'l viso.[4]
Conobbi allor sì come in paradiso
 Vede l'un l'altro;[5] in tal guisa s'aperse
 Quel pietoso pensier, ch'altri non scerse,[6]
 Ma vidil'io, ch'altrove non m'affiso.
Ogni angelica vista, ogni atto umìle
 Che già mai in donna, ov'amor fosse,[7] apparve,
 Fôra uno sdegno a lato a quel ch'i' dico.
Chinava a terra il bel guardo gentile,
 E tacendo dicea (com'a me parve):
 Chi m'allontana il mio fedele amico?

---

vedremo chiamarsi *voli lirici*, rapidi passaggi da un ordine di concetti ad un altro; ma pur noi vi ci sentiamo trasportati col poeta per modo, che ci par la cosa più naturale del mondo.

[1] Esplicazione del concetto del 2° verso. L'ultima terzina è un vero stupore di semplicità affettuosa, nè senti alcun artifizio nell'epifonema finale, che fuggirebbe quasi di bocca anche a te.

[2] Delicatissima metonimia usata anche da Dante in un luogo celebre (*Inf.*, V, 133):

Quando leggemmo il disiato *riso*
 Esser baciato etc.

[3] Si poteva trovare immagine più evidente e più delicata di questa metafora della nebbia, che in fatti, se leggera, toglie vivezza al color degli oggetti, lasciandone scorgere, sebbene un po' confusi, i contorni?

[4] Per verità, questo cuore, che si fa sul viso incontro alla maestà del pallore di Laura, cioè che si manifesta tutto sul viso del poeta, e mi sembra concetto un po' ricercato, e poteva essere espresso più chiaramente. È un peccato, in un così bel sonetto.

[5] Iperbole potente e pur delicatissima. Il pallore di Laura era al poeta segno visibile dei sentimenti di lei, e sul viso del poeta si dipingeva tutto il cuor suo; così come nel cielo si leggono e intendono visibilmente in cuore i Beati. Ricorda il c. XXXIV dei *Fioretti di S. Francesco*, in cui si narra *come san Lodovico re di Francia personalmente in forma di pellegrino, andò a Perugia a visitare il santo frate Egidio*, e come stettero ambedue lungamente abbracciati senza dirsi una parola. Della qual cosa avendo poi i compagni rimproverato frate Egidio, questi rispose:

" Carissimi frati, non vi maravigliate di ciò: imperocchè nè io a lui nè egli a me poteva dir parola: perocchè si tosto come noi ci abbracciammo insieme, la luce della sapienzia rivelò e manifestò a me il cuore suo, e a lui il mio, e così per divina operazione ragguardandoci nei cuori, ciò che io volea dire a lui ed egli a me troppo meglio conoscemmo, che se noi ci avessimo parlato colla bocca, e con maggiore consolazione che se noi avessimo voluto esplicare con voce quello, che noi sentivamo nel cuore. Per lo difetto della lingua umana, la quale non può chiaramente esprimere li misterii segreti di Dio, ci sarebbe stato piuttosto a sconsolazione che a consolazione; e però sappiate, che da me si partì il Re mirabilmente contento, e consolato l'animo suo ".

[6] Altri non lo distinse, non se ne accorse; sì il poeta, che non pone attenzione, se non nel viso della donna sua, e ogni minimo mutamento vi scorge.

[7] In donna innamorata. Vedi potente

Certo qui è poco men che continuo il parlar figurato; ma chi se ne accorge? Specialmente in quelle deliziose terzine, chi sentirà altro che schietta natura? A chi parrà che potessero naturalmente presentarsi altre immagini all'animo dell'innamorato poeta? A chi parrà un artifizio quell'interrogazione, che interpreta così bene il sentimento, che in lui destava quel pallore e quell'abbassar degli occhi di Laura? E elegantissimo, perchè schiettissimo e vero, come sono elegantissimi e schiettissimi questi due stornelli popolari toscani,[1] in cui saran pure similitudini o antitesi; ma a chi parrà mai più naturale che non vi fossero?

Fiorin di pepe,
Io giro intorno a voi come fa l'ape
Intorno al fiorellino della siepe.

Fior di gaggia,
I bimbi voglion bene a mamma sua;
Io voglio bene alla speranza mia.

§ 3. Rilevando così l'importanza del parlar proprio e del figurato, ci siamo accostati e come preparati a dire quanto giovi all'eleganza la cura dell'elocuzione, con la scelta dei vocaboli e delle frasi, di cui rivestire i nostri concetti. Noi non vediamo questi, se non a traverso alle parole e alle frasi, che, se non siano quali dovrebbero essere, faran l'effetto del fumo innanzi a uno specchio, o della nebbia per l'aria: offuscheranno e renderanno indistinte le immagini e toglieran loro ogni vivezza e splendore. Somma lucidità di forma adunque, e però, secondo quel che abbiamo studiato, purità e proprietà grandi. Se non altro, non può una scrittura essere elegante senza purità o proprietà, come non può dirsi elegante una persona, per bella che sia, se vestita d'abiti sporchi o non tagliati al suo dosso.

a) Soprattutto la proprietà ognun vede come sia necessaria: grazia, novità, convenienza, leggiadria, tutto questo abbiam veduto che deve appartenere alle immagini, che nella mente ci si formano, e da quelle dipendere e nascere. Se la forma, di cui poi rivestirem queste immagini, sarà limpidissima e le lascerà apparire quali esse sono; se le parole ritrarranno con esattezza e con forza i concetti; tutte quelle

---

iperbole, e come scelto opportunamente il termine del paragone.

[1] Sono, con qualche varietà di dizione, i num. 76 e 77 della raccolta del Tigri.

doti delle immagini saran conservate e sentite; ma se le espressioni non risponderanno bene ai concetti, quelle immagini rimarranno alterate o deformate, e poco varrà l'averle ben concepite, poichè non le rappresenteremo ad altri quali esse sono, e perderanno nell'espressione la grazia, o la convenienza, o la leggiadria, o in una parola, la loro eleganza. Non ispingiamo però questo studio della proprietà fino alla sottigliezza. V'hanno alle volte certe scritture, in cui si manifesta come la fatica durata dall'autore, per cercar espressioni peregrine, inusitate, luccicanti, che per lo più rispondono a immagini artificiose o lambiccate. Fanno come pena a leggerle; e saran forbite e leccate, ma appunto per questo non eleganti: come delle immagini, così delle espressioni è gran pregio la schiettezza, la spontaneità; vizio pessimo l'affettazione. Si studi bene e profondamente la lingua, e verremo ad acquistare quel sentimento, che ci farà scorgere a volo e naturalmente la rispondenza fra il concetto e l'espressione; da quello nascerà in massima parte l'eleganza della forma, che non istà nell'usar parole più rare, o più nobili, o più sonanti, ma più espressive. Le parole, purchè siano della lingua, son tutte buone e belle, quando si pongano nel luogo loro, e non si stravolgano e costringano a voler dire quello che non significano.

Si provi in fatti a sostituir qualche altra alle pittoresche parole, che Dante Alighieri, per es., adoperò nei versi seguenti, e si vedrà quanto mai perderanno questi della loro efficacia, perchè le parole sostituite, per esser men proprie, non dipingeranno così al vivo i concetti e le cose significate:

Questi *sciaurati*, che mai non fur vivi,
  Erano ignudi, e *stimolati* molto
  Da mosconi e da vespe, ch'eran ivi.
Elle *rigavan* lor di sangue il volto,
  Che mischiato di lagrime a'lor piedi
  Da *fastidiosi* vermi era raccolto.

(*Inf.*, III, 64-69).

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
  Cangiâr colore e dibattero i denti,
  Ratto che inteser le parole crude.

(Ivi, 100-102).

. . . . sotto l'acqua ha gente che *sospira*,
E fanno *pullular* quest'acqua al summo,
Come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
Fitti nel limo dicon: " Tristi fummo
Nell'aer dolce che dal sol s'allegra,
Portando dentro accidioso fummo;
Or ci attristiam nella *belletta negra* ".
Quest' inno si *gorgoglian nella strozza*,
Chè dir nol posson con parola integra.

(*Inf.*, VII, 118-126).

Noi eravamo ancora al *tronco* attesi,
Credendo che altro ne volesse dire;
Quando noi fummo d'un romor sorpresi
Similmente a colui, che venire
Sente il porco [1] e la caccia *alla sua posta*,
Che ode le bestie e le *frasche stormire*.
Ed ecco duo dalla sinistra costa,
Nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
Che della selva *rompièno* ogni *rosta*.[2]
Quel dinanzi: " Ora accorri, accorri, morte! "
E l'altro, a cui pareva tardar troppo,
Gridava: " Lano, sì non furo accorte
Le gambe tue alle giostre del Toppo ".[3]
E poi che forse gli *fallìa la lena*,
Di sè e d'un *cespuglio* fece un *groppo*.[4]
Diretro a loro era la selva piena
Di nere cagne *bramose* e correnti,
Come *veltri* [5] che uscisser di catena.
In quel che *s'appiattò miser li denti*,
E quel *dilacerâro a brano a brano*,
Poi sen portâr quelle membra dolenti.

(Ivi, XIII, 109-129).

Quale nell'Arzanà [6] de' Viniziani
Bolle l'inverno la *tenace pece*,
A *rimpalmar* [7] li legni lor non sani,
Che navicar non ponno, e in quella vece
Chi fa suo legno nuovo, e chi *ristoppa* [8]
Le *coste* a quel che più viaggi fece;

---

[1] Il cinghiale. Anche in prosa si adoperava quel termine generico in questo senso più stretto. E *pòsta* è il nome che si dà anche ora al luogo assegnato, dove il cacciatore aspetta la selvaggina.

[2] Ramoscello con più vette o ramificazioni, quasi a ventaglio: dall'ant. ted. *rost* visiera dell'elmo, e poi ventaglio (v. ZAMBALDI, *Diz. Etimolog.*, a ROSTA). Valse anche *chiusa, riparo*. V. *Servent. dei Lambertazzi e dei Geremei*, v. 62.

[3] Dice così per beffa o sarcasmo; poichè questo Lano, che era un senese, fu ucciso nella rotta data ai Senesi dagli Aretini alla Pieve del Toppo, in quel d'Arezzo, nel 1288.

[4] Quasi, vi si raggomitolò dentro.

[5] Cani da seguito.

[6] Forma dialettale veneziana e più prossima all'arabo originario: arsenale.

[7] È proprio lo spalmar di poco le vecchie navi per tapparne le fessure.

[8] Poichè nelle fessure si poneva stoppa, sopra cui poi si stendeva la pece.

Chi *ribatte da proda* e chi *da poppa;*
Altri fa remi, ed altri *volge sarte,*[1]
Chi *terzeruolo ed artimon rintoppa;*[2]
Tal, non per fuoco, ma per divina arte,
Bollia laggiuso *una pegola spessa,*
Che *inviscava* la ripa da ogni parte.
Io vedea lei, ma non vedeva in essa
Ma'[3] che le *bolle,* che 'l bollor levava,
E *gonfiar* tutta e riseder compressa.[4]

(*Inf.,* XXI, 7-21)

Ei chinavan gli *raffi,* e: " Vuoi che il *tocchi*
Diceva l'un con l'altro, in sul *groppone?* "
E rispondean: " Sì, fa che gliele *accocchi* ".

(Ivi, 100-102).

E Graffiacan, che gli era più di contra,
Gli *arroncigliò*[5] *le impegolate chiome*
E trassel su, che mi parve una lontra.

(Ivi, XXII, 34-36).

Maggiore aperta molte volte *impruna*
Con una *forcatella* di sue spine
L'uom della villa, quando l'uva *imbruna,*
Che non era la *calla,*[6] onde salìne
Lo Duca mio.

(*Purg.,* IV, 19-23).

Sì mi spronaron le parole sue,
Ch'io mi sforzai *carpando*[7] appresso lui
Tanto, che il cinghio sotto i piè mi fue.

(Ivi, 49-51).

b) Forse potrà parere a taluno che questa gran cura della proprietà non s'accordi coll'uso del parlar figurato, e specialmente con quel dei traslati, che abbiam veduto essere spesso fonte di molta bellezza.

---

[1] Torce le corde. Anche ora si chiamano *sàrtie* i " canapi, che, tesi di qua e di là, tengono ferma la cima dell'albero, perchè non crolli ". (GUGLIELMOTTI, *Vocabol. marino e militare,* s. v.).

[2] *Rintoppa,* rattoppa, poichè qui si tratta di vele. Dice Francesco da Buti: " la nave porta tre vele, una grande che si chiama artimone, una mezzana, la quale si chiama la mezzana; un'altra, la minore, che si chiama terzaruolo ". Ora quei nomi hanno altro valore. *Artimone* non si dice più dai marinari italiani, sì dai Francesi, pei quali *artimon* è la vela principale dell'albero più vicino alla poppa (da noi *mezzana*); *tersarolo* non è più nome di una vela, ma di certe parti delle vele maggiori, che si ripiegano, per diminuir la superficie di queste, quando spiri vento impetuoso.

[3] Più. Dal latino *magis,* onde il provenz. *mas* e il romeno *mai.*

[4] Verso stupendamente pittoresco, che degnamente chiude il luogo bellissimo, e dove le due ultime espressioni traslate s'accordano col parlar proprio mirabilmente.

[5] Gli infilzò col ronciglio, forcone adunco.

[6] Più frequente ora *callaia:* passo strettissimo, specialmente aperto in una siepe. Quanto alla forma *salìne,* v. sopra, pagg. 34, n. 6, 152, n. 5.

[7] Indi si formò l'avverbio *carpone.*

Ma non bisogna confondere il parlar proprio con la proprietà, la quale consiste nell'usar parole, che rappresentino con esattezza e vivezza i concetti che vogliamo esprimere. Se poi questi concetti saranno dalla fantasia ravvicinati a certi altri e destinati a suscitar nelle menti l'immagine di questi; purchè il ravvicinamento sia ragionevole e naturale, purchè la parola sia tale da agevolarlo, mettendo più in vista le relazioni, che l'han prodotto; se la parola significherà esattamente e vivamente l'immagine che noi vogliamo presentare, la proprietà ci sarà, come se usassimo il parlar proprio.

Per esempio, quando Virgilio (*Inf.*, VII, 40-42) parla a Dante delle anime degli avari e dei prodighi puniti nel medesimo cerchio infernale, dice metaforicamente:

> .... Tutti quanti fur *guerci*
> Sì della mente, in la vita primaia,
> Che con misura nullo spendio fèrci.

Guerci, non ciechi; perchè gli uni e gli altri videro, per così dire, da un occhio solo: gli uni non sapendo vedere il male del troppo scialacquare, gli altri quello dell'esser troppo tirati. Pertanto, pur nel traslato, v'è gran proprietà.

Similmente sul principio del canto VIII:

> .... assai prima
> Che noi fussimo al piè dell'alta torre,
> Gli occhi nostri *n'andâr* suso alla cima;

è espressione traslata; non v'è dubbio; eppure forse con maggior proprietà e vivezza che nessun termine proprio, ci dice il movimento spontaneo, involontario e poco men che inavvertito degli occhi tratti dalla novità delle fiammelle apparse in cima alla torre per segnale.

Così i demoni, che guardavano dispettosi la porta di Dite, al cenno di Virgilio, che voleva loro parlare (*Inf.*, VIII, 88),

> .... *chiusero* un poco il gran disdegno;

dove il Boccaccio commenta: " non dice che il ponessero giuso, ma alquanto col non parlare sì stizzosamente il ricopersono ". Non si potrebbe desiderare maggior proprietà; eppur si consegue per via di un traslato. Così altrove dirà Francesca da Rimini (*Inf.*, V, 97-98):

> *Siede* la terra, dove nata fui
> Su la marina etc.

ma altrove Virgilio (*Inf.*, XX, 61-72):

> Suso, in Italia bella *giace* un laco
> Appiè dell'Alpe, che serra Lamagna....

Siede Peschiera, bello e forte arnese
Da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
Ove la riva intorno più discese.

Rimini e Peschiera, città, luoghi rilevati sopra il suolo, *siedono,* ma il lago piano, disteso, *giace;* l'immagine che il traslato vuol dare è pittoresca, e le parole le convengono benissimo; v'è proprietà; ma non così propriamente il Cesarotti nella versione dell'Ossian (*Fingal,* I, 243-244):

.... *siede* il suo sangue
Sopra il mio brando;

perchè l'immagine che l'autore voleva o doveva porci sugli occhi non è giustamente rappresentata dal verbo sedere.

c) Il parlare con proprietà può giovare a procurare alle scritture anche un altro bel pregio, che è quello della *brevità.* Pregio grande, perchè nello scrivere ogni superfluo è dannoso, ogni ripieno serve a dilavare i concetti e a far le espressioni meno efficaci. Non appartiene in tutto all'elocuzione, anzi dipende in gran parte dal modo di pensare e di concepire, dal sapere scorgere o scegliere certe immagini più concettose e comprensive, che facciano quasi intendere e sentire ai lettori più che le parole di per sè sole non esprimano; ma non v'ha dubbio che chi ben sappia il preciso significato dei vocaboli, scegliendo e adoperando quelli che di per sè meglio rispondano al suo concetto, non avrà bisogno di un lungo giro di parole, per cercar di rappresentarlo più esattamente: egli avrà, secondo l'efficace immagine del Colombo,[1] da spendere monete d'oro, che lo libereranno dal metter fuori molta moneta spicciola, che tutta insieme varrebbe appena lo stesso. Vero è che questa specie di brevità, che dipende dalla qualità delle parole adoperate, si chiama più propriamente *concisione;* sicchè può dirsi che *brevi* siano quelle scritture, nelle quali non ricorre alcun pensiero ozioso o superfluo, *concise* quelle, nelle quali i singoli pensieri sono espressi nel minor numero di parole possibile. Così non sarà certamente breve chi abusi di quegli aggettivi che si chiamano *epiteti,* e che esprimono per lo più qualità necessarie delle cose, come chi dicesse la *bianca neve,* il *freddo inverno,*

[1] *Lezioni sulle doti di una colta favella.* Lez. II.

lo *splendido sole*, la *bianca pallidezza* etc.; o chi troppo si compiaccia delle *sinonimie*, o lunghe filze di sinonimi, che dicano presso a poco lo stesso, come se alcuno esclamasse, o scrivesse: *quanti ricordi, quante rimembranze, quante memorie!*; o chi (vizio frequente nel comporre dei giovani, e in genere di chi non sa che cosa dire intorno a qualche argomento) dopo avere espresso in un certo modo un concetto, torni ad esprimerlo sotto nuova forma; non sarà conciso chi abusi delle circonlocuzioni, o adoperi parole generiche accompagnate da più altre che le determinino, quando ci sia nella lingua la parola propria esprimente da sè sola tutto il concetto che si voglia significare.

Non deve tuttavia lo studio della brevità e della concisione essere spinto all'eccesso, nè questa seconda parola massimamente essere intesa in modo troppo stretto e materiale, come pare a me che l'intendesse l'Alfieri, il quale sopprimeva spesso gli articoli, considerando, che " una sillaba aggiunta qui, una là, si viene a far molti più versi, in cui non si è detto niente di più: e dai molti versi, dove i pochi basterebbero, nasce lo stile vuoto e snervato "; [1] e più ancora Erberto Spencer, stabilendo per principio che, " se è un vantaggio dire una cosa in meno parole, sarà pur un vantaggio dirla in meno sillabe ". [2] Non istà la brevità nella pochezza assoluta delle parole o delle sillabe, nè nei periodi corti, semplici, serrati; ma nel resecare ogni idea o parola superflua. Bene scriveva il Gozzi: " Io vorrei... sapere, se sia più lungo un periodo di una facciata intera, diviso in più membri, in ognuno de' quali si contenga qualche pensiero, o una filza di singhiozzi ch'empiano la stessa facciata, e che nella fine non se ne cavi nulla. È più lungo chi sa e può variare il suo stile in ogni genere di argomenti, trovare vocaboli atti a spiegare capricci, azioni, passioni e quanto si trova nell'umana natura, o chi con un dizionario di dugento voci intraprende di descrivere questo mondo e l'altro? È più lungo chi può con diversi tuoni diversificare prosa e versi, o chi suona sempre la stessa campana? Quanto è a me, sono di opinione che il poter diversificare i tuoni e le parole nello scrivere, se non giova alla brevità, almeno non lasci sentire il tedio di quella lunghezza, che nasce dal toccar sempre una corda sola ". [3] Il sopprimer le congiunzioni, o le preposizioni e perfino i verbi, il trattar come sostantivi gli avverbi, o le locuzioni

[1] Nella *risposta* a Ranieri Calsabigi premessa a varie edizioni delle *tragedie*.

[2] *Op. cit.*, p. 332.

[3] *Osservatore*, parte IV.

avverbiali, potrà scemare il numero delle parole, ma potrà nuocere, non che alla fluidità o all'eleganza, anche alla chiarezza di quel che si scrive. Così, per es., rende non bene il Davanzati questi due luoghi delle *Storie* di Tacito (lib. V, 20 e 22), che sono, nel testo, chiarissimi: " Intanto una mano di Germani in Batavoduro brigava di tagliare un ponte cominciato con dubbia battaglia; la [1] divise la notte ". " Svegliati i Romani a suon di ferite, cercano dell'armi, corrono per le vie, pochi in corazza, molti spada e cappa ". [2] Similmente alcuni della *Germania:* " Adoperano i vasi d'ariento donati a' loro ambasciadori o principi alle medesime cose che quei di terra; sebbene vicino [3] per lo traffico pregiano l'oro e l'ariento " (§ V). " L'esser liberi cagiona questo disordine, che non tutti insieme all'ora ordinata; [4] consumano a ragunarsi due o tre dì " (§ XI). " Della pace e della guerra consultano a tavola; come [5] quivi più che mai l'anima apra i concetti piccoli e si riscaldi a' grandi " (§ XXII). " Il proprio delli a cavallo è presto vincere, presto cedere " (§ XXX) etc.

Ma quando concisione e brevità bene intese vanno riunite; allora, quanto conferiscano alla forza, e però all'efficacia delle scritture, potrà argomentarsi da questi luoghi, che citiamo, della *divina Commedia:*

Stavvi Minos orribilmente e ringhia,
  Esamina le colpe nell'entrata,
  Giudica e manda, secondo che avvinghia.
Dico, che quando l'anima malnata
  Gli vien dinanzi, tutta si confessa;
  E quel conoscitor [6] delle peccata
Vede qual loco d'inferno è da essa;
  Cignesi colla coda tante volte,
  Quantunque gradi [7] vuol che giù sia messa.
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
  Vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
  Dicono e odono, e poi son giù volte.

(*Inf.*, V, 4-15).

[1] La sintassi regolare italiana ti porterebbe a riferire questo pronome a *una mano di Germani;* nè vedrai subito limpido a chi appartenga il complemento *con dubbia battaglia.* Il luogo di Tacito, tradotto letteralmente, dice così: " E frattanto una mano di Germani, in Batavoduro, si sforzava di rompere il ponte incominciato. Divise la dubbia battaglia la notte ".

[2] L'originale, tradotto c. s.: " pochi armati di tutto punto *(ornatu militari),* i più con le vesti sul braccio e la spada in pugno ".

[3] Cioè, i vicini, i confinanti. L'originale: *proximi.*

[4] L'originale, c. s.: " Nasce dalla libertà questo danno: che non si radunano tutti insieme, nè secondo che è ordinato; ma per l'indugio a radunarsi (veram.: di quelli che si radunano) si consuma e il secondo giorno ed il terzo ". Nota tuttavia come sarebbe stata bella ed efficace la forma usata dal Davanzati, senza l'ellissi del verbo nel primo membro del periodo.

[5] Come se, quasichè.

[6] *Conoscere di un delitto* voleva dire farne il processo, specialmente nella frase: non se ne possa conoscere — che valeva: la giustizia non se ne debba occupare. *Conoscitor delle peccata* pertanto viene a dir lo stesso che giudice.

[7] Cerchi infernali.

Lo navarrese [1] ben suo tempo colse:
Fermò le piante a terra, e in un punto
Saltò, e dal proposto lor si sciolse. [2]
Di che ciascun di colpa [3] fu compunto,
Ma quei più, che cagion fu del difetto; [4]
Però si mosse, e gridò: Tu se' giunto.
Ma poco i [5] *valse, chè l'ale al sospetto*
Non potero avanzar: quegli andò sotto,
E quei drizzò, volando, suso il petto.

(*Inf.*, XXII, 121-129).

Qual pare a riguardar la Carisenda
Sotto il chinato, quando un nuvol vada
Sovr'essa sì, ch'ella in contrario penda, [6]
Tal parve Anteo a me.

(Ivi, XXXI, 136-139).

Ed ecco un altro di quegli splendori
Vêr me si fece, *e il suo voler piacermi*
Significava nel chiarir di fuori. [7]
Gli occhi di Beatrice, ch'eran fermi
Sovra me, come pria, *di caro assenso*
Al mio disio certificato fêrmi. [8]

(*Par.*, IX, 13-18).

Io mi volsi a Beatrice, e quella udìo
Pria ch'io parlassi, *ed arrisemi un cenno,* [9]
Che fece crescer l'ali al voler mio.

(Ivi, XV, 70-72).

---

[1] Ciampolo di Navarra barattiere era uscito fuor della pegola, per ragionar con Virgilio e con Dante; ma temeva di essere *arroncigliato* dalle *malebranche*, cioè dai demoni, il capo dei quali lo teneva abbracciato, perchè non potesse, rituffandosi, deluderli. Per una malizia pensata da lui, proponendolo Alichino, che vuol far prova della sua diabolica celerità e valentia, i demoni si traggono dalla parte opposta della bolgia. Indi avviene quel che è qui narrato.

[2] O: ingannò il loro proponimento; o: uscì dalle branche di Barbariccia, che alcuni versi prima (v. 94) è chiamato *il gran proposto*. L'ordine parrebbe far più probabile la prima interpetrazione, che è seguita dai più; ma Dante invertì anche altrove quest'ordine, quando volle significare una rapidità così grande di movimento, che quasi uno s'accorge prima della fine, che del principio:

E forse in tanto, in quanto un quadrel posa,
E vola, e dalla noce si dischiava.

(*Par.*, II, 23-24).

[3] Cioè, come di colpa commessa; chè tale era per loro essersi lasciati gabbare dal barattiere.

[4] Alichino. Ma vedi pittura stupenda, e guarda se si poteva in meno parole dir più, e più evidentemente.

[5] A lui, ad Alichino.

[6] Cioè se alcuno si ponga sotto la torre, dalla parte verso la quale essa pende (e D. lo dice in due parole: *Sotto il chinato!*), e guardi in su, intanto che un nuvolo vi passa sopra in direzione opposta al pendere della torre. E vedi acutezza d'osservazione: la torre allora sembrerà cadere addosso al riguardante.

[7] Cioè: col ravvivar maggiormente il suo splendore manifestava il desiderio e la gioia del compiacermi.

[8] Mi fecero certo che essa consentiva al mio desiderio; quel *caro* poi dice insieme e la graziosa carità di B. nel dare l'assenso, e il contento del poeta nel riceverlo.

[9] Mi fè cenno sorridendo: e in quell'*arrisemi* c'è pur l'idea del consentire.

Chi rifletta un poco, e pensi quanti concetti sono, per così dire, addensati specialmente in questi tre ultimi esempi, resterà maravigliato della concisione dell'autore. Basta provarsi a dir le cose con altre parole. Il medesimo potrà notarsi in questa bella strofetta del Parini (*Od.* VI, 31-36), e specialmente nei due ultimi versi così concettosi, che fan fremere a leggerli:

> Ahi! l'infelice allora
> I comun patti rompe,
> Ogni confine ignora,
> Nei beni altrui prorompe;
> *Mangia i rapiti pani*
> *Con sanguinose mani.* [1]

d) Conferisce pur grandemente all'eleganza delle scritture quella che si chiama *urbanità,* che potrebbe dirsi l'estremo o il sommo della purità, poichè consiste nell'*uso naturale e spontaneo di quei modi, in cui più vive lo spirito di una lingua:* modi vivaci ed espressivi, dei quali ciascuna lingua ha i suoi, e che tradotti letteralmente in un'altra diverrebbero barbarismi, poichè ogni nazione ha come una maniera tutta sua di vedere, o concepire, o considerare le cose, e da quella dipende l'indole della lingua, e la qualità delle immagini, e la foggia delle frasi, delle espressioni, dei costrutti.[2]

---

[1] Potevan dirsi in modo più vibrato e più fiero la rapina e l'omicidio cagionati dalla miseria? Nota anche la gradazione.

[2] Rare sono le *parole,* che sian tutte proprie d'una lingua e non traducibili in altre; pur alcune ve ne sono, specialmente di quelle che indicano costumanze locali; ma non così gl'*idiotismi* (di cui parlò maestrevolmente il Bonghi nella XV delle *Lett. crit.,*[4] p. 204 sgg.; e così il caro amico mio prof. I. Nieri nell'opuscolo *Dei modi proverbiali toscani e specialmente lucchesi.* Lucca, Giusti, 1893); cioè i costrutti, e i giri delle frasi, e le immagini, da cui derivano quei vivi modi popolari, che han radice nel modo di sentire e di concepire di ciascun popolo, e lo distinguono da tutti gli altri. Noi non possiamo qui enumerare tutti quelli che la nostra lingua possiede; ma, tanto per darne un'idea, citeremo l'*o* non disgiuntivo, ma che si pone in principio di frase interrogativa a darle maggior vivacità con una certa espressione di maraviglia, o davanti a certe vivaci risposte (*O* questo chi te l'ha detto? *O* se il tale non c'era nemmeno!); l'*e* pleonastico usato, specialmente narrando o disputando, davanti a proposizioni principali, dopo dipendenti temporali, o rette da un *se* concessivo. (Quando gli capitò a tiro, *e lui picchia!* Se tu sei forte, *e* io son due volte più di te); l'uso del pronome dimostrativo femminile in luogo di un nome sottinteso, ma indeterminato (*O questa?* Come te *la* passi? *La* finisci, sì, e no?); l'uso del pronome, o dell'avverbio relativo, nelle enumerazioni, come indefinito (*Chi* dice in un modo, e *chi* in un altro; *dove* ce n'è di più, e *dove* di meno; *quando* vien lui da me, e *quando* vado io da lui, etc.); l'uso della seconda persona dell'imperativo ripetuta, quando si voglia indicare il lungo e continuo durar d'un'azione, in senso narrativo subordinato (*corri, corri,* l'arrivò; *tira, tira,* la corda si strappa); e così via. Le immagini e le frasi poi sono innumerevoli: per es., *spianar le costure* a uno, per legnarlo o picchiarlo: *far di tutti,* per tentare alcunchè con gran rischio; tenere un terreno o altro *in barba di gatto,* per dire con grandissima cura; e mille altre. Vedansi anche queste, non però più tutte d'uso vivo ancora, che prendo qua e là nel *Decameron:* " sforzatevi di vivere, che mi pare anzichè no, che voi *ci stiate*

Or chi ha il sentimento di una lingua, cioè non solo ne ha una material conoscenza, ma sente e pensa in modo conforme all'indole di quella; si sente nascere spontanei nella mente quei modi, che rivestano i concetti della forma più propria e speciale della lingua sua, e che in fatti zampillano, per così dire, naturalmente dalla fantasia del popolo, che li ha spessissimo sulle labbra. Apparisce, per altro, da quel che abbiam detto, che l'urbanità non può stare nella ricerca faticosa di modi cosiffatti, e che non basta a conseguirla infiorarne le scritture o i discorsi: se qualcuno semina qualche modo vivamente e schiettamente toscano in mezzo a uno scritto, che non abbia altro garbo o sapore di toscanità, non riuscirà urbano di certo; come non potrebbe dire di parlare italiano uno straniero, che mescolasse qualche parola italiana ai discorsi ch'ei facesse nella sua lingua; ma bisogna che quei tali modi vivi o singolari si trovino a loro agio fra le altre parole, che li accompagnano, e si manifestino della stessa famiglia, della stessa natura, in modo che vi paiano star nel mezzo naturalmente e, come a dire, in casa loro; senza stonare col resto, senza sforzo, senza affettazione.

Ci aiuterà a comprender tutto questo il considerar la derivazione della parola *urbanità,* e forse poi più di tutto un esempio, che citeremo, di scrittura urbanissima.

Urbanità è voce latina, astratto di *urbano,* aggettivo derivato da *urbs,* che significava *città,* ma si adoperava più particolarmente a indicare la città delle città, cioè Roma; sicchè pei Romani tanto era dire urbano, quanto romano. Urbanità era pertanto il complesso di quei modi di fare o di dire, che rivelavano alla prima chi fosse veramente romano; come in Francia si distinguono i Parigini dai provinciali, non che dagli stranieri; e si distinguono in ogni luogo dai campagnuoli e dai borghigiani gli abitatori delle grandi città. Quel grande osservatore, che fu l'Alighieri, a dir la maraviglia di

---

a pigione, sì tisicuzzo e tristanzuol mi parete;... *tutto premendovi, non si farebbe uno scodellin di salsa* „ (Giorn. II, nov. 10); " si credeva per la gran ricchezza del figliuolo, *fare del pruno un melarancio* „ (Giorn. IV, nov. 8); *egli aveva a buona caviglia legato l'asino* „ (Giorn. IV, nov. 10), cioè, come diremmo ora: *dormiva la grossa.* Il Castiglione (*Op. cit.*, II, 43) chiama *urbanità* quella " di alcuni uomini, che con tanta buona grazia e così piacevolmente narrano od esprimono una cosa, che sia loro intervenuta, o veduta o udita l'abbiano, che coi gesti e con le parole la mettono innanzi agli occhi, e quasi la fan toccar con mano „. Ma dice di chiamarla così " per non ci aver altro vocabolo „; e certo quella che noi chiamiamo urbanità non è poca parte del piacevole e festevol narrare; e però quel che scrive il Castiglione alla nostra definizione non contraddice.

certe anime, che lo sentivano dichiararsi vivo, nel Purgatorio, non seppe trovar più viva immagine di questa (*Purg.*, XXVI, 67-69):

Non altrimenti stupido si turba
Lo montanaro e rimirando ammuta,
Quando rozzo e salvatico s'inurba.[1]

Ma anche dopo quel primo stupore, se il campagnuolo vuol fare quel che i cittadini fanno e imitare le usanze loro, avrà pur sempre un certo suo mal garbo, una incertezza, una goffa e paurosa premura, che mostreran subito quanto sforzo gli ci voglia a far come fa, e riveleranno ch'egli non è cittadino. Gli manca appunto l'urbanità. Or nel parlare similmente e nello scrivere, quel fare spigliato e vivo, quella padronanza delle frasi più schiettamente indigene, quell'usarle opportunamente senz'ombra d'affettazione, che rivela come a chi parla o scrive quella lingua veramente appartenga e sia la veste più propria e naturale dei suoi concetti, forma appunto l'urbanità. Si legge in fatti che Asinio Pollione, illustre autore di tragedie e di storie ora perdute, dicesse di Tito Livio, che pur era così grande scrittore, che nelle sue opere *sentiva il padovano:* molti hanno studiato su questa *padovanità*, e non han trovato in Livio, se non qualche frase poetica o qualche leggiera libertà grammaticale o sintattica; ma Pollione probabilmente doveva sentire in quegli scritti una certa ineguaglianza di stile o di modi, un certo sforzo di accostarsi al vero scrivere romano, che toglieva o impediva l'urbanità, e che per noi, che non parliamo più il latino e non sentiamo più gran parte di quel linguaggio, è forse opera vana cercar di discernere. Se noi pensiamo che i Greci, presso i quali un tempo il dialetto dell'Attica fu la lingua letteraria, come presso di noi il Toscano, dettero a questa medesima cosa il nome di *atticismo*, intenderemo ognor più il vero valore di questa parola.

Or come l'espression degli affetti è tanto più bella, quanto questi son più veramente sentiti, così anche la forma della lingua sarà tanto più viva e più bella, quanto più lo scrittore vivamente la sentirà. Questo ha fatto che certi autori son riusciti senza paragone più vivi ed eleganti scrivendo nel dialetto della loro città, che nella lingua letteraria: basti per tutti ricordare il Goldoni. Indi s'intende come l'urbanità sia parte non piccola dell'eleganza e cresca vita e grazia agli scritti, come l'accresce al modo di fare di quegli uomini, che appunto si dicono urbani. Ce ne darà una prova la novella

---

[1] Entra in città. Verbo foggiato da Dante, che ne formò anche più altri unendo la preposizione *in* a temi nominali o perfino pronominali; ma quei suoi neologismi (per es. *immiarsi*, *incinquarsi*) non ebber fortuna; come non l'ebbe *intombare* foggiato per simil modo dall'Alfieri (*Saul*, a. IV, sc. III).

seguente (l'88ª) di Franco Sacchetti, che fu uno dei più schietti, urbani e festevoli scrittori della nostra letteratura:

" Fu a Decomano, non è molt'anni, uno contadino assai agiato, ed avea possessione insino in su quello di Vicchio, là dove tenea a sue mani [1] una bella vigna, la quale uno de' Medici gli volea tôrre, ed era presso che [2] per aversela. Veggendosi costui, che Cenni, credo, avea nome, a mal partito, pensò d'andarsene a dolersene [3] a Firenze al maggiore della casa; [4] e così fece, che salito una mattina a cavallo, andò a Firenze, e saputo che messer Francesco era il maggiore, se n'andò a lui, e giunto là disse: Messer Francesco, io vengo a Dio e a voi, a pregarvi per l'amor di Dio, che io non sia rubato, se rubato non debbo essere. Un vostro consorto [5] mi vuol tôrre una vigna, la quale io fo perduta, [6] se da voi non sono aiutato. E dicovi così, [7] messer Francesco, che se egli la dee avere, io voglio che l'abbia, e dirovvi in che modo. Voi dovete sapere, chè siete molto vissuto, che questo mondo corre per andazzi; e quando [8] corre un andazzo di vaiuolo, e quando di pestilenze mortali; quando è andazzo che si guastano tutti i vini, quando è andazzo che in poco tempo s'uccideranno [9] molti uomini, quando è andazzo che non si fa ragione a persona; e così quando è andazzo d'una cosa e quando di un'altra. E però, tornando al proposito, dico che contro a quelli non si puote far riparo. Similmente quello, di che io al presente vi vo' pregare per l'amor di Dio, è questo; che s'egli è andazzo di tôr vigne, che il vostro consorto s'abbia la mia vigna segnata e benedetta, [10] perocchè contro all'andazzo non ne potrei, nè non ne voglio far difesa; [11] ma se non fosse andazzo di tôr vigne, io vi prego caramente che la vigna mia non mi sia tolta. Udendo messer Francesco la piacevolezza di costui, il domandò come avea nome; e quel gliel disse. E

---

[1] Anche ora si dice tenere un terreno *a sua mano*, per dire a conto proprio, sia che il possessore lo lavori da sè, sia che lo faccia coltivar dagli opranti prendendone la rendita, ma senza darlo nè a mezzo, nè a fitto.

[2] Ora si direbbe: *lì lì per*.

[3] Pleonasmo non bello, ma che al popolo vien pur fatto alle volte.

[4] Intendi al principale e più rispettato di tutta la casata dei Medici.

[5] *Consorti* si chiamavano a Firenze coloro, che erano uniti da certi vincoli d'interessi comuni, economici ed anche politici, che non è di questo luogo determinare. E però *consorto* non era lo stesso che *congiunto*, sebbene i congiunti fossero sempre o il più spesso anche consorti, com'è nel caso presente.

[6] Anche quest'uso del verbo *fare*, per istimare sicuramente, mettere per, è vivo ancora e tutto nostro.

[7] Similmente questo *così* pleonastico, col verbo dire.

[8] *Quando* è qui indefinito: alcune volte: e nelle enumerazioni è d'uso frequente ed urbano anche ora (V. pag. 163, n. 2).

[9] Lo stesso può dirsi di quest'uso, che chiamerei ipotetico o dubitativo, del futuro (Cfr.: ci *saranno* dieci miglia; ne *avrò* visti cento, etc.).

[10] Segnare e benedire voglion dir quasi lo stesso (v. per es., *segnare* nell'*Inf.*, XX, 69), ma si usano anche ora quei due participi riuniti, riferendoli a cosa o persona, da cui ci separiamo risoluti o rassegnati a non averci più che far nulla. Forse l'immagine è tolta da chi muore. A ogni modo, è un'altra frase tutta nostra.

[11] Da tale andazzo non mi voglio difendere; ma forse la seconda negazione c'è per un di più, e meglio si sarebbe taciuta. *Poterne o non poterne con*, o *contro chi*, o *che che sia*, è pur modo urbano e vivissimo ancora.

poi dice:[1] Buon uomo, il mio consorto con teco non potrebbe aver ragione, e sia certo che, andazzo o non andazzo[2] che sia, la vigna tua non ti fia tolta. E disse: Non t'incresca d'aspettare un poco. E mandò per quattro[3] i maggiori della casa, e dice loro questa piacevol novella; e più che chiama Cenni, e dice: Di' a costoro ciò che hai detto a me; e quelli 'l disse a littera.[4] Costoro tutti di concordia mandarono per lo loro consorto, che già s'avea messo a entrata[5] la vigna, e riprendonlo del fatto; e brievemente liberarono la vigna dalle mani di Faraone, e dissongli che Cenni aveva allegato la ragione degli andazzi per forma, che non potea avere il torto: e che di ciò facesse sì che mai non ne sentissino alcun richiamo. E così promesse loro, poichè andazzo non era, di liberare la vigna e di non seguire la sua impresa „.

Qui ricorrono frequenti quei modi vivi e schietti e tutti nostri, che non si potrebber tradurre *alla lettera* in altre lingue, e che siamo venuti notando via via; ma non discordan per nulla da tutto il resto; anzi pare ed è lingua tutta d'uno stampo, senza esser però una ribobolaia e sebbene vi ricorrano anche modi comuni così ai nostri vari dialetti, come anche a lingue straniere. E però c'è urbanità: il Sacchetti sentiva davvero la lingua sua, come la sentivano tutti quei fiorentini dei tempi migliori delle lettere nostre, che la scrivevano schiettamente come la parlavano, serbando la convenienza col soggetto trattato, e pertanto ora alti, ora famigliari, ma sempre schietti, sempre vivi ed urbani, come si può vedere, per tacer d'altri, nelle opere del Machiavelli.

§ 4. Ora, le immagini nuove, leggiadre, convenienti, aggraziate, che lo spirito d'osservazione e la sapiente imitazione del vero hanno suscitate nella fantasia, e le espressioni proprie ed urbane che le possano naturalmente e vivacemente ritrarre devono congiungersi in un complesso armonico, che ricrei l'animo con la varietà dei particolari, ma lo diletti massimamente con la bella unità, che tutti insieme formano. In questo saggio collegamento delle varie parti fra loro, sta appunto,

---

[1] Nota questo alternar di tempi (cfr. pag. 150, n. 2). L'uso poi d'intercalar questi *dice*, di cui si tace il soggetto, nelle narrazioni, dove si riferiscano parole di chicchessia, è frequentissimo nel popolo.

[2] Andazzo o non andazzo, cioè: o dipenda dall'andazzo, o no; modo urbanissimo e comunissimo, anche senza il *che sia*.

[3] Frequente è da noi l'uso pronominale del numero cardinale, sottintendendo il concetto di uomo, o persona. (Ho visto *uno;* su quel canto c'erano *tre* etc.). Nè sarebbe da usare in ogni altra lingua.

[4] Il popolo dice ancora questa specie di latinismo, e qualche volta pronunzia anche *a litteram*.

[5] Altro modo grazioso e ancor vivo: *mettere a entrata*, o *a uscita* checchessia, per averne o farne sicuro l'acquisto o la perdita.

secondochè l'etimologia stessa della parola ci dice, il pregio dell'*armonia,*[1] che si avverte così dalla mente come dal senso: dalla mente, nella buona, bella e naturale disposizione dei pensieri e delle parole; dal senso, nell'accozzo gradevole e ben inteso dei suoni. E però ci occuperemo ora dell'una cosa e dell'altra, per veder di dare dell'eleganza un concetto meno incompiuto, che sia possibile a noi.

I. Anche qui, come nel procurar la chiarezza, non si dovrà porre minor cura nella disposizione che nell'invenzione; e anche questo, come la concezion delle immagini, avrà il suo fondamento nello studio del vero e della Natura, che ci presenta in ogni singola cosa, non meno che nel complesso dei fatti e dei fenomeni, mirabile unità nell'armonico accordo di una varietà sconfinata di particolari.

a) Bisogna, pertanto, farsi prima un concetto ben chiaro dell'opera che meditiamo e del fine che si propone, e scrutando poi le singole idee, vedere in che modo, in che grado, in che proporzione risponda a quel fine ciascuna. Così ne apparirà la rispettiva importanza, secondo la quale verranno ordinate per modo, che l'una sembri discendere naturalmente dall'altra e susciti il desiderio o la curiosità di quel che verrà poi, e dall'una all'altra si passi quasi inavvertitamente, senza sforzo, senza sbalzi, senza intoppi, che generino perplessità, senza pericolo di contraddizioni o stonature, che generino turbamento o disgusto. Se un'idea anche bella e buona o un'immagine viva non entra in quella compagine, si scarti: l'eleganza sta nella convenienza, nell'armonia, non nell'abbondanza. L'autore d'un'opera deve poterla contemplare nel suo complesso, come s'egli avesse dinanzi un quadro, che abbracciasse con uno sguardo, intendendone e afferrandone subito il concetto generale, senza che alcuna figura o gruppo di figure potesse parergli a questo nè dannoso nè inutile; ma anzi l'esame particolare di ciascuno e della loro distribuzione gliene facesse apprezzar sempre meglio l'importanza e il valore. Le singole parti siano, dunque, tali, da far risaltare l'omogeneità del tutto, e distribuite per modo, da far apprezzar sempre meglio l'indole e il fine dell'opera.

---

[1] Greco, da *harmós* giuntura; onde anche il verbo *harmózein* collegare, adattare.

Bene scrisse lo Spencer, che la gradazione è ottimo aiuto all'intelligenza, che si affatica meno quando passa via via da un concetto ad un altro più rilevante e che anche " l'opera nel suo complesso deve formare una gradazione ".[1] In questo saper ordinare le singole parti al fine loro, in questo far nascere da più e svariati particolari un complesso, che abbia unità per virtù di proporzione e d'armonia, sta veramente il sommo dell'arte, il segreto per compiere opere, che possano piacere ed aver lode di eleganza e di vera bellezza. Noi abbiamo ammirato, nei precedenti paragrafi, la vivezza o la grazia o la forza di certe immagini dantesche e delle espressioni, che il poeta aveva loro così bene appropriate; ma infinitamente più ammirabile è il modo, come quelle e tante e tante altre immagini ed espressioni si consertano nell'architettura del maraviglioso poema, *al quale,* come scrisse il suo autore, *ha posto mano e cielo e terra.* E, per cercare esempi più brevi e però più palpabili ai giovinetti, che mi hanno seguito fin qui; nei due sonetti di Dante e in quel del Petrarca riportati nel precedente paragrafo, più ancora delle singole immagini suscita il piacere di chi legge la gentilezza di quell'immagine complessiva, che ci resta nella mente e che tutte quelle singole immagini hanno contribuito proporzionatamente a formare, senza la minima discordanza fra loro, senza il minimo sforzo della nostra immaginazione.

b) Quel che si dice di tutto il complesso di un'opera, va detto similmente di ciascuna delle parti, che la compongono, dei singoli concetti, che si racchiudono nei periodi, e però della costituzione e del collegamento di questi e delle parti loro. *Periodo,*[2] si sa, è ogni giro di parole che racchiuda un senso compiuto; e la formazione dei periodi, che dipende per conseguenza dall'esattezza dei concetti che uno ha e dalla conoscenza delle loro relazioni è parte rilevantissima dello scrivere elegante. Certo, non può avere leggi rigide e fisse, perchè l'indole degli scrittori, non che quella delle nazioni a cui appartengono, può portare in questo punto (come vedremo) varietà grande; pure qualche norma generica se le può assegnare.

Prima di tutto, per la divisione dei periodi, è necessario farsi un'idea ben chiara di quel che vogliamo dire via via,

---

[1] *Op. cit.*, p. 369, 371. Eppure non son mancati di quelli, che hanno detto la gradazione falsa e fondata sull'artifizio, o che non vi hanno saputo scorgere altro che un giochetto di parole! Quanto a torto, può apparire anche dagli esempi, che altrove ne abbiamo citati.

[2] Greco, da *perì* attorno, *odós* via.

in modo che il senso di ciascun periodo possa veramente dirsi compiuto, e, senza contener parti superflue o inopportune, comprenda tutte quelle, che van collegate, a voler rappresentare tutto il nostro pensiero.

Chi trascuri questo avvertimento potrà cadere in uno di questi due vizi: O separerà quel che sarebbe naturalmente congiunto, gettando là come idee sconnesse e sparpagliate pensieri della stessa natura, o legati intimamente fra loro; onde nascerà il contrapporre in perioduzzi distinti quel che sarebbe da legare con le congiunzioni o avversative, o consecutive o causali, o coi pronomi relativi, o con l'uso opportuno delle proposizioni implicite; cioè il periodare sconnesso, rotto, quasi saltellante e singhiozzante, poco meno che ridotto a pura enumerazione di giudizi, che riesce monotono e fastidioso; come puoi vederlo in questo luogo del De Sanctis (*Saggi critici*, ed. cit., p. 337 sgg.):

" Il Gervinus disapprova una letteratura classica e che abbia tendenze politiche. Il classicismo ci pone innanzi una società morta. Nella letteratura politica non può dominare nella sua purezza l'ideale artistico. Egli vuole una letteratura popolare cavata dall'intimo della nazione e l'arte e la scienza in una compiuta incidenza. — Non ci è alcuno che non abbia oggi la stessa opinione; è il progresso del secolo. Un'epoca storica non va però giudicata col criterio presente. Le epoche storiche sono momenti transitorii, che non rispondono a nessun concetto assoluto ". E più oltre: " La patria antica aveva un contenuto suo proprio. Nelle scuole fu come senza soggetto. Noi prendemmo il nome e vi aggiungemmo un nuovo soggetto. Si può disputare se la patria sia veramente la virtù madre, se vi sia qualche cosa al di sopra di lei. Ma gli uomini sono così fatti: Quando vogliono uno scopo, comprendono in quello tutti gli altri, quello scopo diviene l'universo. Noi volevamo una patria, e la patria fu per noi tutto. Il classicismo non fu dunque per noi una società morta: fu la nuova società sotto nomi antichi ".

Oppure, al contrario, ammucchierà, affastellerà o, come disse il Bonghi, infilzerà speriodando, più e più giudizi, sia enumerando, sia mettendone alcuni in relazione fra loro, senza guardare se abbiano che far nulla con altri già collegati coi primi di quelli; considererà come accessorie, e dipendenti da altre, idee che meglio si reggerebber da sè, perchè in se stesse compiute; seguirà un'idea nuova, dalla quale più altre potranno dipendere, dimenticando forse o facendo dimenticare quella da cui avrà preso le mosse e che era forse lo scopo principale del discorso, sicchè dovrà poi, dopo lunga digressione, sforzatamente richiamarla e tornarvi. Indi nascono i periodi interminabili, che per la molta lunghezza quasi non possono ricever più

questo nome; indi le proposizioni ficcate, per così dire, l'una dentro l'altra in modo, da dover durar fatica a raccapezzarne le parti e cavarne il senso; come, per es., in questi periodi del Varchi (*Stor. fior.*, lib. V):

" Onde egli,[1] oltre l'aver ridotto Genova (come nel libro di sopra si disse) alla devozione del Cristianissimo, prese felicemente, e crudelissimamente, forse per vendicare la presura del re o i suoi danni medesimi già nel volerla espugnare ricevuti, saccheggiò la città di Pavia, e se avesse, il corso delle sue vittorie seguitando, assaltato Milano, si crede indubitamente, ch'egli preso l'arebbe. Conciossiacosachè, non pure Antonio da Leva, oltrechè vi si trovavano dentro poche genti, e quelle non ben pagate, era per l'indicibili crudeltà da lui usate, mortalissimamente così dal popolo, come da tutta la nobiltà odiato; ma eziandio l'imperadore stesso, al quale (perchè i Milanesi gli avevano più volte, ora umilmente raccomandandosi, ed ora liberamente dolendosi, scritto e ambasciatori mandato) mai non era delle miserie ed estreme calamità loro increscinto ".

Indi l'inserire, con simile effetto, fra le proposizioni dipendenti qualche lunga parentesi; come p. es., in questo luogo del Guicciardini (*Stor. d'It.*, XVIII, c. III in fine):

" Ma essendo maggiore lo sdegno in chi ricupera la libertà, che in chi la difende, e grande l'odio contro al nome de' Medici per molte cagioni, e massimamente per aver avuto a sostentare in gran parte con i danari propri le imprese cominciate da loro (perchè è manifesto avere i Fiorentini speso nella occupazione, e poi nella difesa del Ducato di Urbino più di cinquecentomila ducati; altrettanti nella guerra mossa da Leone contro al re di Francia, e nelle cose che succederono dopo la morte sua dipendenti da detta guerra ducati trecentomila pagati ai Capitani imperiali e al Vicerè, innanzi la creazione di Clemente e poi, ed ora più di seicentomila nella guerra mossa contro a Cesare), cominciarono a perseguitare immoderatamente quei cittadini, ch'erano stati amici dei Medici e a perseguitare il nome del Pontefice.

Indi finalmente, quel ripiego pur troppo comune di ripetere o ripigliare, dopo molti incisi, un'idea lasciata come per aria, rinfiancandolo con un *dico*, che troppo sa d'artifizio meschino e sgraziato;[2] o il pericolo degli *anacoluti* cagionati come da dimenticanza della costruzione usata da principio.

Sarà pur necessario, determinati i fatti o i concetti, che concorrono a formare quel senso compiuto, che si racchiuderà

[1] Odet de Foix generale di Francesco I.
[2] È superfluo citarne esempi. Ad ogni modo, puoi vederne uno nel luogo del Guerrazzi, cit. alla pag. 131.

nel periodo, farsi un'idea chiara di quello che sia principale, ed a cui tutti i rimanenti debbano ordinarsi. Quello suggerirà allora naturalmente il soggetto della proposizione principale, che sarà anche, per così dire, il soggetto logico di tutto il periodo, al quale darà il pregio dell'*unità,* in mezzo alla varietà delle idee o delle proposizioni accessorie o dipendenti; e quel soggetto non dovrà neanche sintatticamente mutarsi nelle varie proposizioni coordinate, che possano essere parte integrante e non accessoria del senso compiuto che vogliamo significare. L'effetto che potrà nascere dall'osservare o non osservare questa norma, si scorgerà facilmente dal confronto dei due seguenti periodi tolti l'uno e l'altro dal c. XIX del *Principe* del Machiavelli:

" Conosciuta Severo la ignavia di Giuliano imperatore, persuase al suo esercito, del quale era in Schiavonia capitano, che egli era ben andare a Roma, a vendicare la morte di Pertinace, il quale dai soldati pretoriani era stato morto; e sotto questo colore, senza mostrare di aspirare all'imperio, mosse l'esercito contro a Roma, e fu prima in Italia, che si sapesse la sua partita ".

Qui ogni pensiero, ogni parola, ogni azione di Severo è considerata in lui, che rimane di cima a fondo il soggetto, su cui si ferma l'attenzione del lettore, e il periodo corre e scorre tutto quanto naturalissimo ed efficace, e naturalissimamente il lettore lo segue.

" Restaci a narrare le qualità di Massimino. Costui fu uomo bellicosissimo, ed essendo gli eserciti infastiditi della mollizie di Alessandro, del quale ho di sopra discorso, morto lui, lo elessero all'imperio, il quale non molto tempo possedè, perchè due cose lo fecero odioso e disprezzato; l'una esser lui vilissimo,[1] per aver già guardate le pecore in Tracia (la qual cosa era per tutto notissima e gli faceva una gran dedignazione nel cospetto di ciascuno), l'altra, perchè, avendo nell'ingresso del suo principato differito l'andare a Roma ed entrare nella possessione della sedia imperiale, aveva dato di sè opinione di crudelissimo, avendo per i suoi prefetti in Roma e in qualunque luogo dell'imperio esercitato molte crudeltà; talchè commosso tutto il mondo dallo sdegno per la viltà del suo sangue, e dall'altra parte dall'odio per la paura della sua ferocia, si ribellò prima l'Africa, dipoi il Senato con tutto il popolo di Roma, e tutta Italia gli cospirò contro; al che si aggiunse il suo esercito, il quale, campeggiando Aquileia, e trovando difficultà nell'espugnazione, infastidito della crudeltà sua, e per[2] vedergli tanti nimici temendolo meno, lo ammazzò ".

[1] Di nascita oscura, d'umile lignaggio. | [2] Causale, dip. da *temendolo*. Cfr. p. 9, n. 3

Qui, oltrechè forse troppi accessorii si sono accumulati in un solo periodo, il soggetto logico del periodo stesso, cioè i fatti di Massimino, sono considerati prima in lui (*fu uomo bellicosissimo* etc.), poi negli eserciti di Alessandro Severo (*lo elessero* etc.), poi in lui novamente (*il quale non molto tempo possedè* etc.), in fine nell'Africa, nel Senato, nel popolo, in breve in coloro che gli si ribellarono. Così il periodo manca di vera unità, e non corre fluido e naturale come il precedente.

Separati i periodi secondo la divisione dei concetti, che sembravano in sè compiuti, è da tener buon conto della relazione che questi concetti possono avere fra loro. Si vuol ben fare attenzione, sia nell'ordinare i membri o le proposizioni in ciascun periodo, sia nel collegare l'un periodo con l'altro, di non subordinare quel che sarebbe da coordinare, nè coordinare, o, peggio, disciogliere quel che è in verità dipendente. Questo può facilmente avvenire a chi abbia il vizio di periodare saltellante o sconnesso; quello invece a chi affastelli e quasi stivi gran numero di giudizi in lunghi periodi. Ne nasce, a ogni modo, la monotonia dei collegamenti, che infastidisce chi legge, e toglie grazia, vivezza, agilità alle scritture.

Così a buon diritto si biasima pel noioso inseguirsi delle proposizioni rette da pronomi relativi il principio della novella XIV del *Decameron:*

" Credesi che la marina da Reggio a Gaeta sia quasi la più dilettevole parte d'Italia; *nella quale* assai presso a Salerno è una costa sopra 'l mare riguardante, *la quale* gli abitanti chiamano la costa d'Amalfi, piena di piccole città, di giardini e di fontane, e d'uomini ricchi e procaccianti in atto di mercatanzia sì come alcuni altri;[1] *tra le quali* città dette n'è una chiamata Ravello, *nella quale*, come che oggi v'abbia di ricchi uomini, ve n'ebbe già uno, *il quale* fu ricchissimo, *al quale* non bastando la sua ricchezza, disiderando di raddoppiarla, venne presso che fatto di perder con tutta quella se stesso ".

Nè potrebbe troppo piacere in quest'altro luogo la lunga filza dei gerundi (Giorn. V, nov. 3):

" La giovane gli vide, per che gridando disse: " Pietro, campiamo, che noi siamo assaliti "; e come seppe, verso una selva grandissima volse il suo ronzino; *e tenendogli* gli sproni stretti al corpo, *atte-*

[1] Cioè: quanto altri mai; non meno che alcun altro.

nendosi all'arcione, il ronzino *sentendosi* pugnere, *correndo* per quella selva ne la portava „.[1]

E meno che mai in quest'altro (Vespasiano da Bisticci, *Vita di Cosimo de' Medici*, VII), dov'è insieme confusione di soggetti, affastellamento e intralciamento di proposizioni subordinate e coordinate, e pur uniformità grande di legamenti, essendo le subordinazioni fatte quasi tutte per via di gerundi, le coordinazioni per via della copulativa *e:*

“ *Ritornando* donde ci siamo partiti, a Cosimo de' Medici: *avendo ordinata* la città, *e fatta* la balía, *e prese* le borse a mano,[2] *e dato* l'esiglio a molti cittadini, cominciarono, *sendo* il campo a Lucca, *e avendo* il duca Francesco[3] per capitano de' Viniziani e Fiorentini, *sendo* in lega tra loro, *e avendo* quelli a pagare la metà del soldo e noi l'altra metà; *veduto* che i Viniziani non volevano pagare la parte loro; *sendo* Cosimo uomo di tanta autorità e *avendo* grandissima riputazione a Vinegia; *sendosi* più volte scritto loro del pagare la parte che toccava loro del duca Francesco, sempre avevano dato parole; *e* per questa cagione, *non avendo* altro rimedio, mandarono Cosimo ambasciadore a Vinegia, a richiederli dell'osservanza della fede „.

È pur da guardare a distribuire armonicamente le parti, delle quali ciascun periodo si compone. Secondo lo Spencer, come abbiamo già veduto, è regola generale mandare innanzi tutto quello che sia dipendente e accessorio a quello che sia reggente o principale, per non mettere i lettori nel rischio d'immaginar particolari, da dover poi faticare a correggere. E certo, quando vi siano molte dipendenti, non è nè utile, nè naturale, nè elegante accodarle alla principale in un lungo strascico, che quasi non si scorge dove vada a finire.[4] Anzi, i nomi stessi che si son dati alle parti del periodo starebbero ad avvalorar questa regola, poichè i Greci chiamarono

[1] Qui, oltre la disarmonia, nuoce anche (v. sopra) il brusco variar di soggetto.

[2] La *balía* era un consiglio provvisorio con grande e straordinaria autorità intorno a certe cose di stato; le *borse* contenevano i nomi degli eleggibili alle cariche e agli uffici pubblici, che si traevano, per l'ordinario, a sorte; ma si diceva *tenerle a mano,* quando gl'imborsati non si nominavano agli uffici a sorte, ma a scelta da ufficiali a ciò deputati, che si chiamavano *accoppiatori*.

[3] Francesco Sforza, il quale allora era conte di Cotignola, non ancora duca di Milano; ma Vespasiano scriveva molti anni dopo la morte di lui.

[4] Vedi, p. e., questo periodo di G. Gozzi (*Osservatore* p. V; o n. del 13 febb. 1762):

“ Per la qual cosa incominciando grandemente a dubitare del fatto suo, e parendogli ad ogni poco che la gocciola del reuma gli stillasse dal capo al petto e lo facesse affogare, si diede con grandissimo studio a custodirsi, esaminando attentamente il sole e l'aria; e secondo le ore del giorno accrescendo e minorando i vestiti, anzi tenendo quasi la bilancia in mano per pesare la notte le coltrici del letto e le berrette che si metteva in capo: delle quali ne avea parecchie sul capezzale, per iscambiarle secondo che l'ammoniva la fantasia che gli abbisognasse „.

la parte reggente *apodosi* e la dipendente *protasi*, e i nostri la parte dipendente o sospesa *proposta* e la principale *rivolta*. Pure a quella regola non si può dare un valore assoluto: fin lo stesso autore (*Op. cit.*, p. 344) riconosce il danno e lo sconcio delle sospensioni troppo lunghe. Ma se poi a una lunga sospensione succeda una rivolta brevissima, non giustificata dal fine di conseguire qualche effetto determinato; allora e mente e senso rimangono disgustati dalla sproporzione e dei concetti e dei suoni: il periodo sembra quasi zoppicante o cadente, e chi lo legge prova l'effetto di chi è ingannato nella sua aspettazione, come di chi, vedendo alzare una persona, che seduta gli pareva bella e grande, la scorgesse mostruosa per gambe cortissime, o di chi entrato in un edifizio adorno di una grande e appariscente facciata finta, lo trovasse disadatto e meschino.

Qualche cosa di simile ti parrà, in fatti, di provare, leggendo i periodi seguenti; sia che, come nel primo, la sospensione nasca da una lunga enumerazione di soggetti coordinati, allungata da proposizioni dipendenti; sia che, come nell'altro, la proposizione principale si spezzi in tre o quattro parti, ciascuna delle quali si trascica dietro un cumulo di dipendenti, finchè poi non venga un misero verbo a equilibrar malamente il resto e compiere il senso. Il primo di questi periodi, infelicissimo anche per la lingua, è del Beccaria (*Op. cit.*, c. X):

" Una semplice e nuda pittura degli oggetti; un'esposizione delle qualità loro più apparenti, non delle più occulte e sconosciute, coi nomi loro proprii; non le origini e le conseguenze delle cose, ma lo stato attuale di quelle; non i contrasti, le idee complesse morali, gli aggiunti significanti rapporti e somiglianze improvvise di cose diverse o differenze occulte ed inaspettate di cose simili, ma bensì termini complessi di oggetti fisici, o sia termini appellativi con aggiunti di qualità permanenti; espressioni che sian comuni, ma non avvilite dall'uso, il che vuol dire che non risveglino accessorie disgustose e dispiacevoli, le quali espressioni rendano finito e terminato l'oggetto, ma non col mezzo dei traslati che facciano campeggiare alcuna di quelle qualità, che ingrandiscono l'idea e destano nella mente idee simili, che aumentando di troppo la massa delle sensazioni facciano un'impressione troppo forte e troppo intensa; *si richieggono a formare il carattere dello stile semplice* „.

Prendo l'altro dalle *Stor. fior.* del Varchi (lib. II):

" Ma tanto fu grande, oltre la sagacità d'Antonio da Leva e la virtù del principe d'Orange, il valore d'Alfonso Davalo marchese del

Guasto, i quali, morto di quei giorni in assai fresca età o per le molte fatiche del corpo o per li troppi pensieri dell'animo, o piuttosto per l'une e per gli altri il marchese di Pescara, avevano la cura preso ed il governo delle cose; che, non ostante che 'l popolo si fosse dentro levato, ed avesse gagliardamente ma infelicemente alla fine combattuto, le genti della lega, con gran vergogna e non con picciol carico del duca d'Urbino, contro la voglia del signor Giovanni, il quale, chiamando per nome i capitani e gridando ad alta voce, *chi ci caccia?* volle esser l'ultimo a levarsi; si ritirarono „.

Infine bisogna pur fare attenzione a mantenere insieme e varietà e proporzione, non che fra i vari membri di un periodo, ma anche fra i periodi successivi. Certo sarebbe cosa non naturale, anzi quasi inconcepibile, che in una scrittura, dopo tre o quattro perioduzzi, come quelli del De Sanctis citati più sopra, ne seguissero uno o due della fatta o della lunghezza di quelli che abbiamo tolti dalle opere del Varchi, del Guicciardini, del Beccaria. Ma la troppa uniformità, a lungo andare, infastidisce non meno di quella sproporzione: l'abbiam visto più sopra in periodi troppo brevi; credo superfluo darne esempio in periodi molto lunghi; ma anche in periodi di giusta lunghezza, se si tenesse sempre lo stesso ordine, o premettendo sempre le dipendenti e posponendo le principali, o facendo le une e le altre su per giù della stessa lunghezza, o dividendo troppo simmetricamente i periodi in un medesimo numero di membri; il fastidio della monotonia con quello che darebbe la poca naturalezza di tanta uniformità, s'insinuerebbe certamente nell'animo dei lettori. Invece, un periodo ben diviso in membri di varia ma proporzionata lunghezza, o una serie di periodi ordinati e distribuiti in un discorso con tali criteri, non solo non faran provare fatica o fastidio, ma nella loro bella armonia aiuteranno anche a far meglio e più vivamente sentire il concetto.

Vedasi, per es., quanta fierezza e dignità spiri da questo periodo armonicissimo del Boccaccio (*Decam.* Giorn. IV, nov. 1):

" Ghismonda, udendo il padre e conoscendo non solamente il suo segreto amore esser discoperto, ma ancora esser preso Guiscardo, dolore inestimabile sentì, et a mostrarlo con romore e con lagrime, come il più le femine fanno, fu assai volte vicina; ma pur questa viltà vincendo il suo animo altiero, il viso suo con maravigliosa forza fermò e seco, avanti che a dovere alcun priego per sè porgere, di

più non stare in vita dispose, avvisando già esser morto il suo Guiscardo „.

E vedasi come l'armonia di periodi bellamente intrecciati diviene per dir così, pittoresca in questi altri, che ora citeremo. Girolamo, giovinetto fiorentino di casa ricchissima, essendosi innamorato di una donzella di bassa condizione, è consigliato dai tutori, istigati dalla madre di lui, a andare a star qualche tempo a Parigi, dove avea certo traffico (Giorn. IV, nov. 8):

" Il garzone ascoltò diligentemente, et in brieve rispose niente volerne fare, perciò che egli credeva così bene come un altro potersi stare a Firenze. I valenti uomini, udendo questo, ancora con più parole il riprovarono; ma non potendo trarne altra risposta, alla madre il dissero. La qual fieramente di ciò adirata, non del non voler egli andare a Parigi, ma del suo innamoramento gli disse una gran villania; e poi con dolci parole raumiliandolo, lo incominciò a lusingare et a pregare dolcemente, che gli dovesse piacere di far quello che volevano i suoi tutori; e tanto gli seppe dire, che egli acconsentì di dovervi andare e stare un anno e non più; e così fu fatto. Andato adunque Girolamo a Parigi fieramente innamorato, d'oggi in domani ne verrai,[1] vi fu due anni tenuto „.

Qui possono i giovani vedere quanto sia gradevole alternar periodi di varia lunghezza, e senza che la varietà porti con sè sproporzione; potran similmente vedere, specialmente nel terzo periodo, come la varia modulazione dei diversi membri, oltre al renderne piacevole la lettura, aiuti anche a dipinger più vivamente ed efficacemente quel che le parole significano. Noi sentiamo in fatti nel suono stesso delle parole e la fierezza di quella gran *villania*, e tutta la blandizie delle carezzevoli moine, con cui cerca poi la madre d'indurre Girolamo a fare il piacere di lei.

c) 1°. Oltre la distribuzione dei membri e delle proposizioni nel periodo, potrà pur giovare (come da questi ultimi esempi citati apparisce) all'armonia ed all'efficacia di quel che si scrive la buona collocazione delle singole parole nel corpo della proposizione; la quale vedemmo al suo luogo quanto importasse a conseguir la chiarezza. Ora, fermo stante quanto allora si stabilì, vediamo come possa essere utile servirsi opportunamente di una costruzione piuttostochè di un'altra.

[1] Vedi com'è graziosamente mescolato al racconto questo modo urbanissimo, che ha del discorso diretto.

L'iperbato ha frequentemente questa ragione, che una parola, tolta dal luogo che terrebbe nella costruzione diretta, soltanto per questo richiama sopra di sè l'attenzione. Questo fa sì, che spesso si posponga al predicato il soggetto, sicchè l'uno e l'altro ne acquistino risalto maggiore, e la proposizione un certo andamento più grave e solenne, che fa assai usato questo costrutto nelle sentenze, come può vedersi in queste del Boccaccio:

" Umana cosa è aver compassione degli afflitti „ nobile e dignitoso principio dell'introduzione del *Decameron.* — " Gravi cose e noiose [1] sono i movimenti vari della Fortuna „ (Giorn. II, nov. 6). — " Maravigliosa cosa è a pensare quanto sieno difficili a investigare le forze d'amore „ (Giorn. IV, nov. 8). — " Bella cosa è in ogni parte saper ben parlare, ma io reputo bellissima quivi saperlo fare, dove la necessità il richiede „ (Giorn. VI, nov. 7). — " Manifestissima cosa è che ogni giusto re primo servatore dee essere delle leggi fatte da lui, e se altro ne fa, servo degno di punizione e non re si dee giudicare „ (Giorn. VII, nov. 10).

2°. Inoltre, nell'invertire la costruzione, si soglion mettere o nel primo, o nell'ultimo luogo della proposizione, o del membro, o del periodo, le parole, sulle quali si vuol più richiamar l'attenzione. E per lo più sul principio quelle, sul cui significato vogliamo insistere, con esclusione risoluta di concetti contrari espressi o sottintesi; per es.:

> *In tutte parti* impera, e *quivi* regge,
> *Quivi* è la sua città e l'alto seggio.
> (*Inf.*, I, 127-128),
>
> .... *Per altra via, per altri porti*
> Verrai a piaggia, non qui.
> (Ivi, III, 91-92),
>
> *Di voi*, pastor, s'accorse il Vangelista.
> (Ivi, XIX, 106),
>
> Vincitor! Siete deboli e pochi?
> Ma *per questo* a sfidarvi ei discende.
> (MANZONI, *Coro del Carmagnola*, st. 13);

o certi complementi, diretti o indiretti che siano, o talvolta anche predicati nominali, che servono di legame fra il concetto della proposizione antecedente e quello che segue:

> *Per tai difetti*, e non per altro rio.
> Semo perduti.
> (*Inf.*, IV, 40-41),
>
> *A ciò* non fui io sol, disse, etc.
> (Ivi, X, 89),

[1] Si usò molto questo inframmettere tra due attributi il nome a cui si riferiscono: ma è modo più solenne che naturale.

Con lui sen va chi da tal parte inganna.
(*Inf.*, XVIII, 97)

Cagnazzo a cotal motto levò il muso,
Crollando il capo, e disse: " Odi malizia,
Ch'egli ha pensata, per gettarsi giuso „.
Ond'ei, che avea lacciuoli a gran divizia,
Rispose: " *Malizioso son io troppo,*
Quand'io procuro a' miei maggior tristizia „.
(Ivi, XXII, 106-111).

Quest'un soccorso trovo fra gli assalti
D'Amore.
(PETRARCA, *In vita*, son. 98),

" *Da questa così divisa città* fu fatta l'impresa di Lucca. „
(MACHIAVELLI, *Istor. fior.*, IV, 26);

o l'espressione di quei concetti, che più sembrano ferire o signoreggiar l'animo di chi parla, e che però quasi prima d'ogni altro gli vengono proferiti; per es.:

. . . . *Fieramente* furo avversi
A me, ed a' miei primi, ed a mia parte
(*Inf.*, X, 46-47),

Due e nessun l'immagine perversa
Pareva.
(Ivi, XXV, 77),

E *il capo tronco* tenea per le chiome.
(Ivi, XXVIII, 121),

" *Fiera materia di ragionare* n'ha oggi il nostro re data „. (*Decam.* Giorn. IV, nov. 1).

3°. Si suol dare invece l'ultimo luogo a quelle parole, verbi o aggettivi, o avverbi che siano, che vogliamo producano maggiore effetto e lascino un'immagine più viva, o una traccia più profonda nell'animo di chi ci ascolta; come si dà ai soggetti, e specialmente alle forme soggettive del pronome personale, quando si vogliano rilevar particolarmente o contrapporre ad altre. Notinsi gli esempi seguenti:

Nulla speranza gli conforta *mai.*
(*Inf.*, V, 44),

. . . . d'aequar sarebbe nulla
Il modo della nona bolgia *sozzo.*
(Ivi, XXVIII, 20-21),

Un carro, in su due ruote, *trionfale.*
(*Purg.*, XXIX, 107).

E questo, dove il verbo, che giunge in ultimo è, direi quasi, terribile, dopo la lunga sospensione: " .... il circustante contado, nel quale.... per le sparte ville e per gli campi i lavoratori miseri e poveri, e le loro famiglie, senza alcuna fatica di medico o aiuto di servitore, per le vie e per li loro colti e per le case, di dì e di notte indifferentemente, non come uomini, ma quasi come bestie, *morièno* " (*Decam.* Introduz.). E quest'altro bel periodo, in cui non sarà chi non senta l'efficacia dell'avverbio finale: " Ma poichè in più anni niuno effetto seguire si vide alla speranza avuta, li tre fratelli non solamente la credenza [1] perderono, ma volendo coloro, che aver doveano, esser pagati, furono subitamente presi; e non bastando al pagamento le lor possessioni, per lo rimanente rimasono in prigione; e le lor donne ed i figliuoli piccioletti, qual se ne andò in contado, e qual qua, e qual là, assai poveramente in arnese, più non sappiendo che aspettare si dovesseno, se non misera vita *sempre* ". (Giorn. II, nov. 3). E questi altri: " Così detto, se ne tornò in Palermo nella sua camera *assai cruccioso* " (Giorn. V, nov. 6). " La qual lietamente così cominciò a dir *sorridendo* " (Giorn. VII, proem.); dove quei due complementi in fine si possono proprio dir pittoreschi. Nè men bene il Sacchetti fa dire a una moglie rimbrottata con fiere imprecazioni dal marito: " *Cotesto* potre' dir *io* ". (Nov. 84).

Per questa ragione è spesso efficacissimo posporre gli aggettivi al nome che accompagnano, come nel secondo degli esempi del Boccaccio testè citati quel *piccioletti*, che accresce tanto di tenerezza collocato così; e soprattutto i possessivi posposti esprimono affetto più vivo:

O caro duca *mio*, che più di sette
Volte m' hai sicurtà renduta etc.

(*Inf.*, VIII, 97-98),

Romagna *tua* non è, e non fu mai,
Senza guerra nei cor de' suoi tiranni.

(Ivi, XXVII, 37-38),

.... ed Anselmuccio *mio*
Disse: Tu guardi sì, padre, che hai?

(Ivi, XXXIII, 50-51),

.... Sì tosto m'ha condotto
A ber lo dolce assenzio de' martiri
La Nella *mia* [2] . . . .
La vedovella *mia* che tanto amai.

(*Purg.*, XXIII, 85-92),

---

[1] Ora *il credito.* Resta nondimeno con questo significato la vecchia parola nei modi: *far credenza, dare, o prendere a credenza.*

[2] Cfr. *Purg.*, I, 78-79; cit. sopra, alla pagina 74.

Quegli, ch'usurpa in terra il luogo *mio*,
Il luogo *mio*, il luogo *mio*, che vaca
Nella presenza del Figliuol di Dio etc.
(*Par.*, XXVII, 22-24),

Sennuccio *mio*, benchè doglioso e solo
M'abbi lasciato, io pur mi riconforto.
(PETRARCA, *In morte*, son. 19),

Qual cosa sarà mai, che più mi giove,
S'io resto senza te, Medoro *mio?*
(*Orl. fur.*, XVIII, st. 121),

Il giovinetto si rivolse ai prieghi
E disse: Cavalier, per lo tuo Dio,
Non esser sì crudel, che tu mi nieghi
Di seppellire il corpo del re *mio*.
(Ivi, XIX, st. 11).

S'intende, pertanto, che non si vorrà abusare di questo costrutto, che sarebbe renderlo stucchevole e fargli perdere ogni efficacia; ma servirsene soltanto quando la potenza dell'affetto lo richieda.[1]

4°. In questa importanza maggiore, che prendono le parole collocate nel primo o nell'ultimo luogo della proposizione o del periodo, ha spesso la sua ragione un costrutto, che sembra contravvenire alle regole generali, che abbiamo detto assegnarsi alla collocazione delle parole, e che si chiama *chiasmo*, quasi costrutto incrociato, dalla forma della lettera greca X (*chi*, gutturale aspirata); pel quale avendosi in un periodo, o in una proposizione composta, due parti che si corrispondano, se ne dispongono i termini in ordine inverso: per es., nell'una, prima il soggetto e poi il predicato, nell'altra, prima questo e poi quello; nell'una, prima il complemento diretto e poi uno indiretto, nell'altra, l'indiretto prima e il diretto dopo, e così via. Spesso, in fatti, avviene che si trovino così prima nel principio del periodo e poi di nuovo nella fine di quello le parti del concetto, che all'autore preme più di mettere in rilievo, e che però ne venga accresciuta l'efficacia: come, per es., in quei versi notissimi del Leopardi (*All'Italia*, 37-38):

.... L'armi, qua l'armi; *io solo*
Combatterò, procomberò *sol io;*

---

[1] Singolarmente efficace è pure il porgli aggettivi dopo il nome, come in apposizione, perchè ne acquistano il valore di una proposizione ellittica, che richiede un atto speciale della mente, che sembra quasi sentenziare quel che l'aggettivo significa, onde questo riceve risalto maggiore. Per es.:

Ed io, *anima trista*, non son sola.
(*Inf.*, VI, 55).

" Calandrino, *semplice*, veggendo Maso dire queste parole con un viso fermo e senza ridere,.... l'aveva per vere " etc.
(*Decam.* Giorn. VIII, nov. 3),

" Il fante, *bestia*, volle servire Torello ".
(SACCHETTI, nov. 70).

o in questi luoghi del Boccaccio: " Le più delle case erano divenute comuni, e così l'*usava lo straniero,* pure che ad esse s'avvenisse, come l'*avrebbe il proprio signore usate* " (*Decam.* Introduz). " E ricordovi, che egli non si disdice più a noi l'*onestamente andare,* che faccia a gran parte dell'altre *lo star disonestamente* " (Ivi). " *Ragguarda tra tutti i tuoi nobili uomini,* ed esamina le loro virtù, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte, *quelle di Guiscardo ragguarda* " (Giorn. IV, nov. 1); e in questo di Dante (*Purg.*, XVII, 59-60):

.... quale *aspetta prego e l'uopo vede,*
Malignamente già si mette al niego.

Talvolta può avere anche il fine di richiamare, quasi insistendovi, l'attenzione sul concetto, che può venir come ripetuto dai termini medii, come in queste parole del Varchi (*Stor. fior.*, l. III): " Non per questo si contentò o quietò il popolo, il quale come *si muove tardi e difficilmente,* così *difficilmente e tardi si posa* "; tal altra, soltanto quello di procurare gradevole varietà, come, p. es., nei luoghi seguenti: *L'erbe pascendo* e *bevendo l'acqua* ". (*Decam.*, Giorn. II, nov. 6); " *nè morir sapeva, nè gli giovava di vivere* " (Giorn. III, nov. 6), " non meno che *di lui la giovine* infiammata fosse, *lui di lei* (la fama) avea infiammata " (Giorn. IV, nov. 4);

La persona del re sì i cori accende,
Che ognun *prende arme,* ognuno *animo prende.*
(*Orl. fur.*, XVIII, st. 13).

5°. Tutto l'opposto di questo costrutto è l'*anafora,*[1] cioè l'ordinare nel modo identico ed esattamente corrispondente le parti di più proposizioni o di più membri di periodo consecutivi, sia per maggior gravità, o per desiderio di simmetria, o per far più risaltare l'importanza, che si mette in qualche affermazione. Solennissimo rende l'anafora, congiunta, come spesso avviene, con la figura di ripetizione, il principio dell'iscrizione, che Dante immagina di vedere sulla porta dell'inferno (*Inf.*, III, 1-3):

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente;

come dà gravità e forza a questa sentenza del Varchi (*Stor. fior.*, lib. IV): " in una repubblica non bene ordinata.... è del tutto impossibile, o che vi surgano mai uomini buoni e valenti, o che, pur surgendovi, non siano invidiati tanto e perseguitati, ch'eglino *o sdegnati si mutino, o cacciati si partano, o afflitti si muoiano* ".

[1] Greco: ripetizione; da *anaphérein* riportare.

6°. Talvolta ancora gli scrittori si studiarono di porre vicine le une alle altre parole uguali o d'ugual radice, sia per richiamare o trattenere di più l'attenzione sopra un certo concetto, sia per mettere in luce più viva il contrasto mirabile di concetti opposti. Se non che questa forma di costrutto, che riceve il nome di *paronomasia,*[1] qualche volta potè giovare; come, per es., in questi luoghi del Boccaccio, dei quali il primo soprattutto è bellissimo: " A me medesimo incresce andarmi *tanto* tra *tante* miserie ravvolgendo " (*Decam.* Intr.); " ma nol dissi, quantunque io l'abbia a *molti molto* già inteso commendare " (Giorn. II, nov. 2); " essi sono *molti* e *molto* presummono " (Giorn. IV, Introd.); e così in questo del Varchi (*Stor. fior.*, l. IV): " la qual cosa da quella repubblica fu, *come ingiusta, giustissimamente* negata ", e in questo di Dante (*Par.*, XXXIII, 4-6) veramente stupendo:

Tu se' colei, che l'umana natura
  Nobilitasti sì, che 'l suo *Fattore*
  Non disdegnò di farsi tua *fattura;*

ma troppo più spesso si riduce a un giochetto di parole o inutile, o anche dannoso alla bellezza delle scritture, perchè fa sentire l'artifizio o lo sforzo.[2]

7°. Troppo sarebbe, tuttavia, voler dar regole determinate e precise alla collocazione delle parole: l'autore, che ha il senso dell'arte, scorge da sè nei vari casi quel che è opportuno di fare. Stupenda, per es., è la collocazione delle parole nel secondo di questi versi di Dante (*Purg.*, XI, 52-53):

E s'io non fossi impedito dal sasso,
  Che la cervice mia superba doma, etc.

Quel *superba* così posposto, che riman quasi staccato dal suo sostantivo e richiama però sopra di sè l'attenzione, messo poi accanto a quel *doma*, che proprio a lui più particolarmente e si riferisce e

---

[1] Greco: quasi bisticcio; da *pará* presso, *onomázein* nominare.

[2] Ben si può vedere negli esempi seguenti:

Tu fosti, prima ch' io *disfatto, fatto.*
(*Inf.*, VI, 42),

L'animo mio, per *disdegnoso* gusto
  Credendo col morir fuggir *disdegno,*
  Ingiusto fece *me* contra *me giusto.*
(Ivi, XIII, 70-72),

....perchè fur negletti
Li nostri *voti*, e *vòti* in alcun canto.
(*Par.*, III, 56-57),

Nè *da sè sè per se* stesso diviso
Arebbe, questa veggendo, Narciso.
(PULCI. *Morgante*, XVI, st. 35),

Io *credea*, e *credo* (e *creder credo* il vero)
(*Orl. fur.*, IX, st. 23),

Ahi! tanto *amò* la *non amante amata!*
(*Ger. lib.*, II, st. 28),

Quanti l'ultimo *spirito spirare*,
  Ch'a' primi *sospiretti* aprian l'uscita!
(MARINO, *La str. degl' innoc.*, III, st. 15),

" benchè le donne quello che le Muse *vaglione*, non *vagliano*, pure " etc. (*Decam.* Giorn. IV, introd.), " e già essendosi ogni speranza *a lui di lui* fuggita " (Ivi, Giorn. V, nov. 1).

si contrappone, ha un'efficacia, che si sente più che non si possa dire. Così ognun sente come si guasterebbe, invertendo, il luogo seguente (*Par.*, XXVIII, 70-71):

.... Costui che *tutto quanto* rape [1]
L'altro universo *seco*.

Ma chi vorrà o potrà ridur questo a regola?

Pertanto, a meglio rilevare in un esempio assai esteso il più di quel che s'è detto intorno a questa materia, mi par bene di proporre ai giovani la lettura del luogo seguente del Botta (*Stor. d'It. dal 1789 al 1814*, lib. XXII):

" Presa in Monza la ferrea corona, e non senza solenne pompa a Milano trasportata, si apriva l'adito all'incoronazione. La domenica 26 Maggio, essendo il tempo bello ed il sole lucidissimo, s'incoronava il Re.[2] Precedevano Giuseppina imperatrice, Elisa principessa in abiti ricchissimi;[3] ambe risplendevano di diamanti, dei quali in Italia meno che in qualunque altro paese avrebbero dovuto far mostra.[4] Seguitava Napoleone, portando la corona imperiale in capo, quella del regno, lo scettro e la mano di giustizia in pugno, il manto reale, di cui i due grandi scudieri sostenevano lo strascico, in dosso.[5] L'accompagnavano uscieri, araldi, paggi, aiutanti, maestri di cerimonie ordinari, mastro grande di cerimonie, ciamberlani, scudieri pomposissimi.[6] Sette dame ricchissimamente addobbate portavano le offerte; ad esse[7] vicini, cogli onori[8] di Carlomagno, d'Italia e dell'Imperio, procedevano i grandi ufficiali di Francia e d'Italia, ed i presidenti dei tre collegi elettorali del Regno. Ministri, consiglieri, generali accrescevano la risplendente comitiva. Ed ecco Caprara cardinale,[9] affaccendatissimo e rispettoso in viso, col baldacchino e col

---

[1] Rapisce in giro. Parla del *primo mobile*, che, secondo il sistema di Tolomeo, e moveva con sè tutti i cieli intorno al centro della terra, e per essere il più lontano da questo e il più ampio, si moveva più rapidamente di tutti.

[2] Guarda come si deve fermar l'attenzione su questo soggetto, che è anche parola tronca, in fin di periodo. Preme all'autore d'insistervi, e così di far rilevare più che può tutta la pompa di questa cerimonia, a giustificare il rimprovero acerbo, ch'egli muove in fondo a Napoleone, che venuto in Italia dapprima da generale della repubblica francese e largo banditore e promettitore di libertà repubblicane, ora s'era fatto imperatore di Francia, e d'Italia re.

[3] Anche qui l'epiteto in fine, perchè quell'immagine, che più importa all'autore di far risaltare s'imprima meglio nella mente del lettore; e i soggetti posposti al verbo per maggior gravità.

[4] E qui, in fin del periodo, il concetto biasimato dell'ostentazione di quelle ricchezze, frutto di rapine fatte in Italia.

[5] Costruzione anaforica, assai atta a ritrar la solennità di quell'apparato; ma forse l'avv. *indosso* è troppo lontano dal nome a cui si riferisce, al quale si sarebbe, secondo me, preposto non male in collocazione chiastica.

[6] Nota al solito quest'aggettivo in fondo, che par suggello di tutto il resto; e nota come anche l'asindeto giova a darci un'idea più compiuta di quella splendida e numerosissima moltitudine.

[7] Il complemento indiretto nel primo luogo, perchè serve di legame fra quel che precede e quel che vien poi.

[8] Cioè colle insegne. Metonimia.

[9] Arcivescovo di Milano. Nota la posposizione del nome partecipante, che è forse troppo studio di gravità. Lo stesso più sotto in *Ambrogio santo;* e nota quella specie di armonia imitativa (vedi

clero, accostarsi al Signore e sino al santuario accompagnarlo. Non so se alcuno in questo punto pensasse, avere da questo medesimo tempio Ambrogio santo rigettato Teodosio, tinto del sangue dei Tessaloniti; ma i prelati moderni non la guardavano così al minuto con Napoleone. Sedeva Napoleone sul trono, il cardinale benediceva gli ornamenti regi.[1] Saliva il Re all'altare, e, presasi la corona ed in capo postolasi, disse queste parole, che fecero far le meraviglie agli adulatori, cioè a tutta una generazione: *Dio me la diede, guai a chi la tocca!* Le divote vôlte in quel mentre risuonavano di grida unanimi d'allegrezza. Incoronato, givasi[2] a sedere sopra un magnifico trono, alzato all'altro capo della navata. I ministri, i cortigiani, i magistrati, i guerrieri l'attorniavano. Le dame specialmente, in acconcie gallerie sedute, facevano bellissima mostra. Sedeva sopra uno scanno a destra Eugenio, vicerè, figliuolo adottivo. A lui,[3] siccome a quello a cui doveva restare la suprema autorità, già guardavano graziosamente i circostanti. Onorato e speciale luogo ebbero nell'imperial tribuna il Doge ed i Senatori Liguri; stavano con loro quaranta dame bellissime e pomposissime. Giuseppina ed Elisa in una particolare tribuna risplendevano.[4] Le vôlte, le pareti, le colonne sotto ricchissimi drappi si celavano; e con cortine di velo, con frangie d'oro, con festoni di seta s'adornavano. Grande, magnifica e meravigliosa scena fu questa,[5] degna veramente della superba Milano. Cantossi la solenne Messa, giurò Napoleone; ad alta voce dagli araldi gridossi: — Napoleone Primo, Imperatore dei Francesi e Re d'Italia, è incoronato, consacrato e intronizzato; viva l'Imperatore e Re! — Le ultime parole ripeterono gli astanti con vivissime acclamazioni tre volte. Con questo splendore e con quel di Parigi oscurò e contaminò Bonaparte tutte le sue italiane glorie; conciossiachè a colui che o in pace od in guerra, non per la patria, ma per lui[6] s'affatica, anzi questo nell'abominevole animo suo si propone, di servirsi dei servigi fatti a lei per soggettarla e porla al giogo, il mondo e Dio faran giustizia: sono queste azioni scellerate, non gloriose.[7] Se piacquero all'età, dico che l'età fu vile. Terminata l'incoronazione, andò il solenne corteggio a cantar l'inno Ambrosiano nella Ambrosiana chiesa.[8] La sera Milano tutta festeggiava: fuochi copiosissimi s'ac-

---

sotto, II, *b*, 2°), che è nelle parole seguenti, che ci mettono innanzi agli occhi la premura officiosa del Caprara.

[1] Nota chiasmo pieno d'arte: agli atti di Napoleone vuol dare l'autore gravità grande, e però pospone il soggetto al verbo; non fa così dove parla degli atti del Caprara, di cui vuol notare come cortigianesca l'umiltà.

[2] Ben nota qui il Targioni (*Antol. della prosa ital.*,[7] p. 223, n. 1): Gravità, che dipinge.

[3] Anche qui il complemento indiretto in principio; e pel nesso dei concetti, e per chiamarvi su l'attenzione.

[4] Qui pure quest'immagine, che deve fare più effetto sul lettore, sta in fine: e così i due aggettivi nel periodo precedente.

[5] Inversione, che fa risaltare i tre predicati.

[6] Veramente la grammatica vorrebbe *per sè;* nè potrebb'esservi ragione di alcun genere a far preferire questo *per lui;* ma è uso frequente del B. Nota qui pure quanto l'inversione faccia terribile questa specie di sentenza, che la lunga sospensione prepara già a sentire paurosa.

[7] Nota la veemente antitesi.

[8] Semplice chiasmo per solo amore di varietà.

cesero, razzi innumerevoli si trassero, un pallone aerostatico andava al cielo; in ogni parte canti, suoni, balli, tripudi, allegrezze. A veder tante pompe, si facevano concetti d'eternità; già gli statuali si adagiavano giocondamente sui seggi loro „.[1]

II. Resta che ci occupiamo dell'altra parte o aspetto dell'armonia, cioè di quel che riguarda particolarmente il gradevole accozzo dei suoni; poichè le parole, che sono il segno sensibile dei concetti, ce li fanno conoscere per mezzo del senso dell'udito, ed è però naturale che anche questo voglia la parte sua del diletto che le opere letterarie ci dànno, e che un accozzo di suoni sgradevoli non possa rappresentare in modo che renda piacere concetti anche belli o aggraziati e significati con purità e proprietà d'elocuzione.

Già nella stessa armonica distribuzion dei periodi e delle loro parti, oltre il piacere intellettuale, entra anche la sodisfazione del senso dell'udito, che ne avverte la proporzione e la sonorità; ma le vere e proprie combinazioni dei suoni e i vari modi del modularli percuotono variamente l'orecchio, che potrà essere offeso e quasi straziato da certi suoni troppo aspri, o infastidito dal frequente e continuato ripetersi della medesima sensazione. Si vorranno pertanto evitare, per quanto si possa, le cause di cosiffatto disgusto, che possono ridursi massimamente a tre: l'*iato*, l'*asprezza* e la *cacofonia*.

1°. Si chiama *iato*[2] l'incontro o il succedersi di troppe vocali, specialmente quando la loro omogeneità (massime se siano tutte aspre), o la posizion degli accenti, o altra ragione non le lasci riunir facilmente in una sillaba sola, come in questi esempi di frate Guido da Pisa: “ Dove t'andrò *ratìo,*[3] *o Eurialo,* figliuol mio? „ (*Fatti d'Enea;* rubr. 37); “ nè quivi *potea aspettare* lo mancare dell'acqua „ (Ivi, 49); “ l'onda del mare, che percuote alla *piaggia e ivi* rinfranta si ritorna addietro „ (Ivi, 50); “ come vidde Cammilla, che gli *venia addosso* „ (Ivi); e in questo del Parini (*Una supplica,* 13-14):

[1] Gli *statuali* son gli uomini che hanno autorità nello stato. Nota viva immagine, che ritrae la sicurezza loro nella stabilità del nuovo regno, e soprattutto nella durevolezza della loro privata prosperità.

[2] Quasi: spalancamento di bocca; dal verbo latino *hiare.*

[3] Forma avverbiale ora disusata (forse aggettivo usato avverbialmente, da una forma *errativo,* con aferesi, e con l'elisione del *v* fra la vocale accentata ed un'altra, che è popolare anche ora, specialmente a Firenze) e nei primi secoli delle lettere nostre adoperata assai, ma soltanto nella frase *andar ratìo,* nel senso di *andar cercando* (come qui) e più raramente di *andar vagando.* Oltre l'iato, è qui sgradevole la vicinanza di questo *ratìo* e di quel *mio* in fin del periodo.

Non ha che figli e stracci, *e ha a dare*
Lire settantadue de la pigione.

2°. Le *asprezze* derivano dall'incontrarsi di troppe consonanti, e dalla troppa frequenza dei troncamenti, come in questi luoghi del Castiglione, che tali asprezze cercava, per non parer di toscaneggiare: " *Son sfórzato* a fare un poco di escusazione " (*Cortegiano*, I, 2); " nè in altro avea posto cura d'imitarlo, che *nel spesso* alzar del capo " (Ivi, I, 26) " insegnerà al Cortegiano non solamente il parlare, ma ancor *il scriver* bene " (Ivi, I, 31); " Paolo Tolosa aveva prestato al Prior diecimila ducati; ed esso, per *esser gran spenditor*, non trovava modo di rendergli " (Ivi, II, 78); e in questi dell'Ariosto:

Sprona il destriero e *l'asta al scudo* pone.[1]
(*Orl. fur.*, I, st. 61),

Ch'uscir fa *un spirto* in forma di valletto.
(Ivi, II, 15);

e in questo dove l'iato concorre con l'asprezza a fare il suono sgradevole (Ivi, II, st. 6):

Nè con man nè con spron potea il Circasso
Farlo a volontà sua muover mai passo.

3°. *Cacofonia*[2] è la noiosa ripetizione degli stessi suoni; sia poi che si ripetano troppo spesso le medesime parole, o per non saper ben servirsi dei pronomi, o per non saper variare elegantemente i concetti; sia che si pongano vicine parole di suono simile, specialmente nelle chiuse dei periodi o dei membri del periodo, dove la voce si posa di più e la somiglianza del suono maggiormente si avverte; sia, finalmente, che si pongano accanto sillabe uguali o di suono molto affine, colle quali, per es., una parola termini e la successiva incominci.

Così non sarà certamente troppo bene armonioso questo luogo di frate Guido da Pisa: " Al quale grido tutti li *villani* della contrada trassero, chi con *stanghe*, chi con *vanghe* e chi con securi,[3] e chi con una arme, e chi con un'altra; tutti gridando: muoian questi *Troiani*. A quello rumore indomito de' *villani*, trassero li *Troiani* in aiuto ad Ascanio, ed avvisandosi[4] insieme l'una parte e l'altra, certi di questi *villani* furono morti da' *Troiani;* li corpi de' quali poichè furono portati in Laurento, tutta la terra, si commosse contro alli

[1] Così aveva scritto e stampato il poeta nel 1516; ma dovè parere anche a lui spiacevole il verso, oltre che per l'asprezza ultima, anche per le *quattro s* impure, che la facevano sentire vie più, e lo corresse a questo modo:

Sprona a un tempo, e la lancia in resta pone.

[2] Greco: *kakós* cattivo, *phoné* suono.

[3] Scuri; latinismo.

[4] Affrontandosi; venendo a viso a viso, o a fronte a fronte: cioè a combattere insieme.

Troiani. E in questo modo fu turbata la pace tra Latini e' *Troiani* » (*Fatti d'Enea*, rubr. 30); nè quest'altro: " Lasciò stare tutti gli altri e diessi, *cieca cacciatrice*, per lui *cacciare*.[1] " (Ivi, rubr. 41); nè questi del *Novellino:* " Se io avessi così *bella* cotta [2] com'*ella*, io sarei altresì sguardata com'*ella;* perchè io sono altresì *bella* come sia *ella*.... Il borghese, per la puntura della *moglie* prestò l'ariento a due marchi di guidardone [3] e fece la cotta a sua *moglièra*. *La moglie* andò al monistero con l'altre donne.... E, *veggente tutta la gente*, la si spogliò „ [4] (Nov. XXII dell'ediz. Carbone); nè questo di L. B. Alberti (*De Iciarchia*, II, p. 98): " E non sarà meno dannosa *l'ambizione*, perocchè ella continuo eccita *contenzione*. Nulla disturba la buona *affezione* e familiar *congiunzione*, quanto la *contenzione;* ed è innato vizio all'ambizioso l'invidia „; nè questo del Guicciardini, nella *Risposta alle querele* dei fuorusciti di Firenze (*Op. ined.*, IX, p. 357): " Fu subito rimosso dalla Maestà del re *Cattolico con consenso* etiamdio di Papa Julio e di Cesare Massimiano „; nè questo verso dell'Alfieri (*Merope*, a. II, sc. II):

Sfuggito appena il colpo di *man m'era*.

Ma è strano a considerare quanto poco si curasse di fuggir queste cacofonie uno scrittore di tanto grande arte, quanto fu il Boccaccio, il quale anzi spesso potrebbe dirsi che ve le ponesse a bello studio, e specialmente parole d'ugual terminazione in fondo a membri o a periodi consecutivi. Ne citiamo qui alcuni esempi fra i moltissimi, e sebbene di così grande scrittore, pure l'orecchio dirà da sè a ciascheduno come non siano da imitare:

" Il *conte, dolente* che d'*innocente, fuggendo,* s'era fatto *nocente*, pervenuto.... a Calese, prestamente trapassò in Inghilterra „. (Giorn. II, nov. 8). " Al vento tutta si commise; avvisando dover di necessità avvenire o che il vento barca senza carico e senza governator *rivolgesse*, o ad alcuno scoglio la *percotesse* e *rompesse:* di che ella, eziandio se campar *volesse*, non *potesse*, ma di necessità *annegasse*.... La buona femina questo vedendo, ne le prese pietà, e tanto la *pregò*, che in una sua capannetta la *menò*, e quivi tanto la *lusingò*, che ella le *disse* come quivi arrivata *fosse;* perchè [5] sentendo la buona

[1] In questo esempio ricorre anche un'altra bruttura, che gli antichi chiamarono *kakóphaton* (mal detto), ed era quando più sillabe, incontrandosi, rendevano il suono di qualche parola sconcia o turpe.

[2] Specie di guarnacca, o sopravveste da donna, a quei tempi; ora, nome di abito sacerdotale, cioè d'una specie di camicetta di lino ornata di trina con maniche larghe, che i chierici portano sopra l'abito ordinario nelle funzioni di chiesa.

[3] Frutto. *Ariento,* cioè argento, per danaro, specie di francesismo, che non fa maraviglia qui, perchè parecchie novelle di questa raccolta, e questa fra le altre, derivano da *fabliaux* francesi. Ivi ricorre anche *laida* per brutta. Il *marco* poi era moneta, che valeva quattro fiorini e mezzo.

[4] Ora si direbbe: se la levò.

[5] Perlochè. Cfr. pag. 24.

femmina, essere ancor digiuna, suo pan duro et alcun pesce et acqua *l'apparecchiò*, e tanto la *pregò* che ella *mangiò*[1] un poco. La Gostanza appresso *domandò* chi fosse la buona femina etc. „ (Giorn. V, nov. 2).

b) Potrà, tuttavia, l'accozzo ben inteso dei suoni produrre certi effetti più particolari e determinati, per conseguire i quali possano anche giovare e gli iati e le asprezze e quanto sia generalmente da fuggire, secondo che abbiamo esposto. Intendo parlare di quella che si chiama *armonia imitativa,* e che consiste nell'*usar tali parole, o dare tal giro e tale intonazione alle frasi e ai periodi, che il suono che se ne produce aiuti a rappresentare più vivamente quel che le parole significano.*

1°. Il genere più frequente e più agevole dell'armonia imitativa starà nell'imitazione dei suoni veri e propri, quale la sentiamo, per es., nelle celebri stanze del Tasso[2] e del Poliziano,[3] che ritraggono il suono pauroso di una tromba infernale, e la romba del terremoto, e il frastuono di una caccia; o nei noti versi danteschi:

> Quivi sospiri, pianti ed alti guai
> Risonavan per l'aer senza stelle.
>
> (*Inf.,* III, 22-23),

> E già venia su per le torbid'onde
> Un fracasso d'un suon pien di spavento,
> Per cui tremavano ambedue le sponde.
>
> (Ivi, IX, 64-66),

e in quel del Petrarca (*In vita,* son. 198):

> E 'n sul cor, quasi fero leon, rugge:

o in quella dell'Ariosto (*Orl. fur.,* I, st. 35),

> Dui chiari rivi, mormorando intorno,

---

[1] Questo, per altro, riesce un po' meno sgradevole, perchè l'accento resta smorzato dalle parole che seguono. Così è del *prestamente,* che non abbiamo neppur segnato, nel primo dei citati esempi. Veggasi dunque come spesso anche soltanto una leggiera inversione, senz'alcuna mutazion di parola, basti a togliere la cacofonia.

[2] Chiama gli abitator dell'ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba;
Treman le spaziose atre caverne
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Nè sì stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè sì scossa giammai trema la terra,
Quando i vapori in sen gravida serra.
(*Ger. lib.,* IV, st. 3).

[3] Di stormir, d'abbaiar cresce il romore,
Di fischi e bussi tutto il bosco suona;
Del rimbombar de' corni il ciel rintrona.
Con tal romor, qualor l'aer discorda,
Di Giove il foco d'alta nube piomba;
Con tal tumulto, onde la gente assorda,
Dall'alte cateratte il Nil rimbomba;
Con tal orror del latin sangue ingorda
Sonò Megera la tartarea tromba.
(*Stanze per la giostra,* I, st. 27-28).

nel quale le molte *r* e i molti *i*, non che il verbo così opportunamente scelto, ci fan proprio sentire il leggiero romorio dell'acqua corrente fra i sassi.[1] Così in quelli del Parini, dove si ferisce l'orecchio col guaire d'una cagnolina e gli si fa avvertir l'effetto dell'eco (*Meriggio*, 674-676):

> .... *Alta, alta!*
> Parea dicesse, e da le aurate volte
> A lei l'*impietosita* Eco rispose;

o l'ingrato stridor della lima (*Vespro*, 57-58), dicendo di un cane, che

> Balza e guaisce in suon, che al rude volgo
> *Ribrezzo porta di stridente lima;*

infine in quelli bellissimi del Foscolo (*Sepolcri*, 208-211):

> .... si spandea lungo ne' campi
> Di falangi un tumulto, e un suon di tube,[2]
> E un incalzar di cavalli accorrenti,
> Scalpitanti sugli elmi a' moribondi.

Tale effetto si consegue spesso anche pel semplice uso di certe parole, che il popolo ha da sè foggiate in modo da imitar certi suoni, come sarebbero *guaire, ronzare, nitrire, mormorare, sussurrare, scricchiolare, rintronare, rimbombare, tonfo, strillo,* e simili; e si chiama allora con voce greca, *onomatopeia.*[3]

2°. Ma è assai più bello e mirabile il sapere accozzar così le parole, che il loro suono complessivo o la loro comune intonazione desti nell'animo un'immagine viva di cosa, che non soglia manifestarsi col suono; come sarebbe la varia prestezza, o lentezza di un atto, e perfino la varia condizione dell'animo umano. Di tal fatta l'abbiamo riscontrata in uno dei citati periodi del Boccaccio, e anche più espressamente la vedremo in quest'altro (Giorn. V, nov. 6):

> " Aggrappatosi per parti, che non vi si sarebbono appiccati i picchi, nel giardin se n'entrò, et in quello trovata una antennetta, alla finestra dalla giovane insegnatagli l'appoggiò, e *per quella assai leggiermente se ne salì* ".

o nei bei versi del Parini:

> Rapidissimamente in danza girano.
>
> (*Meriggio*, 815),

[1] Cfr. anche Dante (*Par.*, XX, 19-20):

> Udir mi parve un mormorar di fiume,
> Che scende chiaro giù di pietra in pietra,

e il Tasso (*Aminta*, a. I. sc. II):

> ... le dolci parole, assai più dolci,
> Che 'l mormorar d'un lento fiumicello,
> Che rompa 'l corso fra minuti sassi.
> O che 'l garrir dell'aura in fra le frondi.

[2] Trombe. Latinismo.

[3] Da *ónoma* (genitivo *onómatos*) nome, e *poiêin* fare.

E le gravi per molto adipe dame,
Che a passi velocissimi s'affrettano.
(*Notte*, 267-268).

Ma di questo genere gli esempi più splendidi si trovano nella *divina Commedia,* quasi a ogni passo.

Così, per es., noi sentiamo un certo che, da farci avvertir le tenebre, quando leggiamo (*Inf.*, IV, 10), che la *valle d'abisso*

Oscura, profonda era e nebulosa,

o quando il poeta ci dice della quinta bolgia, ch'egli cerca di vedere di sul ponte, che la varca (Ivi, XXI, 6):

E vidila mirabilmente oscura.

Sentiamo la lontananza, dove leggiamo (*Purg.*, I, 100-101):

Questa isoletta intorno ad imo ad imo,
Laggiù, colà, dove la batte l'onda,

e gli iati e gli accenti ci aiutano a immaginare cosa paurosamente grande, quando il poeta ci dice (*Inf.*, XXXI, 97-99):

.....................io vorrei
Che dello ismisurato Briareo
Esperienza avesser gli occhi miei.

Così vediamo ogni genere di movimento, dal rapidissimo, come per es., in questo verso (*Purg.*, II, 51):

Ed ei sen gì, come venne, veloce,

al più lento e stanco; per es.:

Allor surse alla vista scoperchiata
Un'ombra lungo questa infino al mento.[1]
(*Inf.*, X, 52-53).

....una gente dipinta,
Che giva intorno assai *con lenti passi*
Piangendo e nel sembiante stanca e vinta.[2]
(Ivi, XXIII, 58-60).

---

[1] *Vista,* apertura, finestra, luogo pel quale si può vedere; qui l'apertura della buca, dove erano puniti nel fuoco gli epicurei. La bellezza pittoresca di questi versi sta forse soprattutto nella scelta di quella preposizione *lungo,* che dà l'idea di un movimento, che segue la direzione di una data cosa; qui si vede l'ombra *sorgere lungo* quella di Farinata, e uscir fuori fino al mento soltanto, e se n'avverte il moto stanco e lentissimo, che il suono uniforme del verso diviso tutto per parole bisillabe scolpisce meglio che mai. Effetto assai simile consegue il poeta, dove dipinge l'atto di Belacqua pigramente accosciato (*Purg.*, IV, 112-113):

....si volse a noi e pose mente,
Movendo il viso pur su per la coscia.

[2] *Assai* è da riferire a *lenti.* Nota la

In questi altri versi sentiamo lo sforzo, o l'affanno:

Voltando pesi per forza di poppa.[1]
(*Inf.*, VII, 27),

E qual'è quei, che, con lena affannata
Uscito fuor del pelago etc.
(Ivi, I, 22-23),

L'anima mia, che con la sua persona
Venendo qui, è affannata tanto.[2]
(*Purg.*, II, 110-111):

e lo smarrimento dell'animo in quel già citato:

Gli occhi svegliati rivolgendo in giro.[3]

Vediamo il leggero incresparsi del mare in quel bellissimo (Purg., I, 116-117):

....di lontano
Conobbi il tremolar della marina.

Sentiamo tutta la premura e vediamo tutto il garbo dell'atto di Virgilio, quando (*Inf.*, XIX, 130-131)

Quivi soavemente spose il carco
Soave, per lo scoglio sconcio ed erto;

e tutta la soavità di Beatrice nella gentile terzina (Ivi, II, 55-57):

Lucevan gli occhi suoi più che la stella,
E cominciommi a dir soave e piana
Con angelica voce in sua favella:

---

scelta opportuna di quelle molte parole, in cui segue alla vocale accentata una muta preceduta dalla nasale: ci senti proprio la lenta uniformità di quel faticoso procedere. Altrove l'uniformità del moto è ritratta dalla strascicata lunghezza di un avverbio (*Inf.*, XIV, 22-24):

Supin giaceva in terra alcuna gente,
Ed altra si sedea tutta raccolta,
Ed altra andava continuamente.

Altrove una sequela di monosillabi, alternativamente àtoni ed accontati, dipinge il turbinio, che travolge, quasi or qua or là sbattendole, le ombre dei lussuriosi (*Inf.*, V, 43:

Di qua, di là, di su, di giù li mena.

Invece il seguirsi di più spiranti in un verso, che termina in parola tronca, mette innanzi agli occhi il subito levarsi d'Anteo, e ne fa come scorgere l'altezza grande (*Inf.*, XXXI, 145):

....com'albero in nave si levò.

[1] E meglio che mai te lo faran sentire le lunghe parole e le consonanti aggruppate in questi versi del Caro, che dice di Laoconte avvolto, insieme coi figliuoli dalle spire molteplici dei serpenti:

....Egli, com'era
D'atro sangue, di bava e di veleno
Le bende e 'l volto asperso, *i tristi nodi*
Disgroppar con le man tentava indarno.
(Trad. dell'*Eneide*, lib. II).

[2] Parla Dante, che col corpo (*persona*) è arrivato al Purgatorio, salendo o rampicando per tutto il raggio terrestre. Nota come riesce qui efficace anche l'iato.

[3] Vedi sopra, pag. 145, n. 1. Puoi vedere fenomeni simili con simile evidenza rappresentati in due altri luoghi bellissimi della *divina Commedia* (*Inf.*, XXIV, 112-117, *Purg.*, XVIII, 141-145), che non istò a riportare per brevità.

e sentiamo riverenza per la compostezza dignitosa degli *spiriti magni* del Limbo, che è scolpita così (Ivi, IV, 112-114):

> Genti v'eran con occhi tardi e gravi
> Di grande autorità ne' lor sembianti;
> Parlavan rado, con voci soavi;[1]

come ci sopraffà la severa maestà di Beatrice, che rampogna Dante

> Regalmente nell'atto ancor proterva.
> (*Purg.*, XXX, 70).

Ci atterrisce invece la ferocia o la rabbia di Ugolino e di Cerbero, nei versi che abbiamo altrove citati, e il cader di Lucifero nell'ultimo dei seguenti (Ivi, XII, 25-27):

> Vedea colui, che fu nobil creato
> Più d'altra creatura, giù dal cielo
> Folgoreggiando scendere da un lato.[2]

Da tutti i quali esempi mi sembra, che appariscano due cose: 1° che spesso la scelta dei vocaboli, non che la loro collocazione, determina quest'armonia, poichè abbiamo nella lingua parole, che si prestano anche a questo genere d'onomatopeia, come sarebbero *folgore, scintillare, sfavillare, balzare, guizzare,* e tante altre, che si potrebbero chiamar pittoresche; 2° che perchè tali suoni giovino a qualche cosa, bisogna che accompagnino e aiutino, come avviene in tutti gli esempi citati, qualche immagine molto potente. Cosicchè, conchiudendo, in due cose sta il segreto dell'armonia imitativa e della sua bellezza: nel potente immaginare, cioè nell'osservare e ritrarre convenientemente qualche aspetto molto vivo del vero; e nella conoscenza sicura della lingua; cioè a dire in quelle cose, da cui dipende massimamente tutta l'eleganza del dire. Lo studio dell'armonia imitativa per sè solo sarebbe, pertanto, cosa vana; e chi cercasse in quella sola l'eleganza mostrerebbe di non avere idea di questa, e di creder la lingua un accozzo vano di suoni.

---

[1] Bene osserva su questi versi il Gebhart (*Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris, 1879, p. 305): " Non reconoscete qui l'atteggiamento solenne dei personaggi, soli o raggruppati, di tutte le scuole (pittoriche) da Masaccio in poi? „

[2] Quello sdrucciolo, dopo quel terribile *folgoreggiando,* giova sommamente a scolpire la cosa; ma la potenza di quella prima parola fa più del suono; come puoi vedere in quest'altro verso stupendo, (*Par.*, VI, 70) in cui è detto il muover di Giulio Cesare dall'Egitto contro i pompeiani collegati col re della Mauritania:

> Da onde venne folgorando a Giuba.

§ 5. Si rileva inoltre dal fin qui detto come non vi sia scrittura, che non possa essere elegante. All'eleganza non c'è materia che ripugni, poichè essa sta principalmente nell'imitazione del vero, e il vero è tutto, quando si consideri ogni cosa nell'ordine suo. Gli argomenti più alti, i più nobili, i più severi potranno adornarsi delle grazie dell'eleganza, e riuscirne più piacevoli; gli argomenti più leggieri o più umili potranno per quella sola aver vita e favore.

È cosa gravissima, e parrebbe che non potesse rappresentarsi se non in modo severo e, per così dire, accigliato e schivo d'ogni ornamento grazioso, l'origine della corruzione e del male nell'anima umana. Ma ne parli chi abbia unite in un mirabile contemperamento profondità di dottrina e fervida fantasia di poeta, e la grave questione desterà nella sua mente un'immagine vivissima ed elegantissima, quale puoi vederla nei versi seguenti (*Purg.*, XVI, 85-93):

> Esce di mano a Lui, che la vagheggia[1]
> Prima che sia, a guisa di fanciulla,
> Che piangendo e ridendo pargoleggia,
> L'anima semplicetta, che sa nulla,[2]
> Salvo che, mossa da lieto fattore,
> Volentier torna a ciò che la trastulla.
> Di picciol bene in pria sente sapore;
> Quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
> Se guida o fren non torce il suo amore.[3]

Similmente odasi leggiadra sposizione di un altro punto dottrinale assai scabroso, cioè come i dubbi, che nascono nella mente dell'uomo che ama la verità, lo aiutino alla conoscenza di questa (*Par.*, IV, 124-132):

---

[1] Vedi leggiadra pitturetta, in cui è pur raffigurato un concetto altissimo, cioè l'amore eterno di Dio per quel ch'egli crea appunto in virtù di quell'amore; però vagheggia la creatura (qui l'anima) *prima che sia.*

[2] Senti come spira semplicità e candore questo verso, e come corona bene la leggiadra e verissima immagine, che precede. Com'è poi opportunamente scelta questa, ognun vede da sè. L'anima è pargoletta, perchè appena nata, appena uscita dalla mano creatrice; e come pargoletta, non ha scienza o cognizione di cosa alcuna, ma ha sentimento e naturale amore del bene, ispiratole da Dio stesso, che nell'opera sua si compiace *(lieto Fattore);* e al bene, che è suo diletto (cfr. sopra, pag. 147, nota 8; e per tutta la teorica, quel luogo del *Purgatorio,* che abbiam citato a pag. 37-38 come esempio di forma espositiva), tende con ogni sua forza ed amore.

[3] Vedi nel loc. cit.: *Altro ben è, che non fa l'uom felice* etc. L'origine della corruzione sta dunque nel non saper discernere il vero bene, il Bene primo, dal bene piuttosto apparente che reale. Indi la necessità di chi trattenga l'uomo, che a questo non s'abbandoni, e lo guidi all'altro: cioè, di legge e di freno, e quindi del Papa e dell'Imperatore; poichè su questo poggia tutto il sistema politico e morale di Dante.

Io veggio ben, che giammai non si sazia
Nostro intelletto, se il Ver non lo illustra,
Di fuor dal qual nessun vero si spazia.[1]
Posasi in esso, come fera in lustra,[2]
Tosto che giunto l'ha; e giugner puollo;
Se non, ciascun disio sarebbe frustra.[3]
Nasce per quello, a guisa di rampollo[4]
A piè del vero il dubbio; ed è natura
Che al sommo spinge noi di collo in collo.[5]

Quanto agli argomenti leggieri, basterà nominare Anacreonte e Catullo, le cui poesie, che per lo più trattano cosucce di nessuna importanza, hanno avuto ed avranno il plauso di secoli e secoli, per la venustà deliziosa, che le adorna; e citare questa canzonetta del Chiabrera, che, trattando un soggetto di tal natura, è pur delle cose più eleganti e, nel suo genere, più belle delle lettere nostre:

Belle rose porporine,
Che tra spine
Sull'aurora non aprite,[6]
Ma ministre degli Amori
Bei tesori
Di bei denti custodite;
Dite, rose preziose,
Amorose,
Dite: Ond'è che s'io m'affiso
Nel bel guardo vivo ardente,[7]
Voi repente
Disciogliete un bel sorriso?
È ciò forse per aita
Di mia vita,
Che non regge alle vostr'ire?

---

[1] L'intelletto desidera ardentemente di conoscere il vero; ma come l'animo non trova la sua quiete, se non nel sommo Bene (*Purg.*, loc. cit.), così l'intelletto non sazia il suo desiderio di sapere, se non nella cognizione del sommo Vero, che è Dio. Nota la bella perifrasi; e vedi per quali altezze si aggira qui il poeta.

[2] *Lustra* latinismo: i covili delle fiere. Se l'intelletto giunga a fissarsi nella contemplazione di Dio sommo Vero, vi trova la sua quiete, come la fiera, che s'adagia sicura nel suo covile.

[3] Invano: pura voce latina, che la materia trattata, e più ancora il tempo, in cui fu scritta, giustificano, come il *lustra* di sopra.

[4] Ecco un'immagine che avviva tutto. Avete visto venir su i rampolli, i polloni al piè delle piante per rigoglio di vegetazione? Così il desiderio di conoscer di più fa sorgere nell'animo umano dei dubbi, appena acquistata cognizione di qualche parte o aspetto del vero; intorno a quei dubbi l'animo si esercita ed affatica; li risolve; ed ecco maggior parte di vero gli si manifesta: finchè così di dubbio in dubbio, tutti risolvendoli, giunge alla cognizione bramata.

[5] Così, e non *colle*, s'avrebbe a tradur dai geografi il francese *col*, alto passo fra i monti. Ma, per l'uso presente, meglio ancora non dir nè *colle*, nè *collo*, ma *passo* o *valico*.

[6] Cioè non v'aprite, o non aprite la corolla. Ellissi assai aggraziata.

[7] Nota espressione efficacissima; c'è anche una specie di gradazione fra i due aggettivi.

O pur è, perchè voi siete
Tutte liete,
Me mirando in sul morire? [1]
Belle rose, o feritate,
O pietate
Del sì far la cagion sia,
Io vo' dire in nuovi modi
Vostre lodi;
Ma ridete tuttavia.
Se bel rio, se bell'auretta
Tra l'erbetta
Sul mattin mormorando erra; [2]
Se di fiori un praticello
Si fa bello;
Noi diciam: — Ride la terra. —
Quando avvien che un zefiretto,
Per diletto,
Bagni il piè nell'onde chiare, [3]
Sicchè l'acqua in sull'arena
Scherzi appena;
Noi diciam, che ride il mare.
Se giammai tra fior vermigli,
Se tra gigli,
Veste l'alba un aureo velo, [4]
E su rote di zaffiro
Move in giro;
Noi diciam, che ride il Cielo.
Ben è ver, quando è giocondo,
Ride il mondo;
Ride il Ciel, quando è gioioso;
Ben è ver; ma non san poi,
Come voi,
Fare un riso grazioso. [5]

§ 6. Solo non potranno mai essere eleganti le cose sconcie, come già avemmo a notare, nè le cose insulse o scipite.

---

[1] La domanda della strofa precedente è naturale e graziosa; in questa l'esagerazion delle immagini scema alquanto di gentilezza e di eleganza. Ma poi si rifà subito; e la strofetta successiva, massime nell'ultimo verso, è graziosa e gentilissima.

[2] Vedi somma proprietà dell'una e dell'altra parola, a dire il venticello leggiero, che sussurra delicato, e par quasi non abbia una direzione, che si possa avvertire.

[3] Vedi leggiadra personificazione; e come ti dice bene, che al toccar di quello zeffiro l'onda appena s'increspa. Però quel *bagni il piè per diletto.* Non c'è immagine superflua. E quello *scherzi appena* com'è pur vero e graziosamente detto!

[4] Qui pure i vari colori, di cui dipinge il cielo l'aurora, non potevano forse accozzarsi in più leggiadra e piacevole immagine.

[5] Richiama alla mente quanto abbiamo detto intorno alla grazia, a pag. 134; e vedi se questo aggettivo non è proprio scelto ottimamente, e se non conviene, come al riso cui lo attribuisce il poeta, così anche a questo vero sorriso di poesia.

Cercarono alcuni poeti, e anche certi prosatori, di piacere per via di certe loro inezie, di certi complimentuzzi privi di sentimento, o di certe scenette artifiziosamente immaginate, in cui si davano a credere di fingere perfino la semplicità; altri invece ingegnandosi di abbondare nel parlar figurato ed immaginoso, e di esprimere i loro concetti anche semplici con quanto maggior lusso di forma potessero, quasi cercando nobiltà nell'allontanarsi dall'uso comune. Riuscirono quei primi svigoriti e *leziosi,*[1] questi altri detter fuori cose *barocche,* come si chiamano con voce tolta dalle arti del disegno le opere cariche di inopportuni ornamenti;[2] tutte cose, che stanno coll'eleganza in quella stessa relazione, che la gonfiezza colla sublimità.

§ 7. Riepilogando ora e quasi concludendo in poche parole la materia di questo lungo capitolo, dirò come tre cose massimamente si richiedono a volere scriver con eleganza: 1° abito di osservazione, che faccia discernere nel vero, così fuori come dentro di noi, quel che è più rilevante e caratteristico, e così fornisca la fantasia d'immagini nuove, gentili, delicate o vigorose, ma ad ogni modo vivaci e aggraziate: 2° molta e sicura cognizione della lingua, che possa far adattare alle

---

[1] Leziosaggine è l'artifiziosa esagerazione della delicatezza: sa di effemminatezza sdolcinata, quasi come gli attucci di un bambino daddoloso; e meglio d'ogni definizione la potrebbero fare intendere certe svenevoli poesie di arcadi del secolo XVIII. Basti citar qui uno dei parecchi cosiffatti componimenti dello Zappi, che almeno, per essere un sonetto, ha il vantaggio di esser breve:

Sognai sul far dell'alba; e mi parea
 Ch'io fossi trasformato in cagnoletto:
 Sognai che al collo un vago laccio avea,
 E una striscia di neve in mezzo al petto.
Era in un praticello, ove sedea
 Clori, di ninfe in un bel coro eletto;
 Io d'ella, ella di me prendeam diletto.
 Dicea: Corri, Lesbino; ed io correa.
Seguia: Dove lasciasti, ove sen gio (andò)
 Tirsi mio, Tirsi tuo? Che fa, che fai?
 Io gia latrando, e volea dir: Son io.
M'accolse in grembo, in due piedi m'alzai,
 Inchinò il suo bel labbro al labbro mio;
 Quando volea baciarmi, io mi svegliai.

Questi bei sogni faceva un uomo! Sarebbe roba da fare ira, se non facesse compassione.

[2] Sebbene lo togliamo da un'opera piena di alti sentimenti, pure potrà dare un'idea dello scriver barocco (non però lezioso) questo luogo di Aless. Verri (*Notti romane.* Proemio). Vuole esprimere questo pensiero semplicissimo: Nell'autunno del 1780 si sparse per Roma la mirabil notizia, che s'erano scoperte le tombe degli Scipioni; ond'io lasciata da parte ogni altra cosa, corsi per vederle:

" Era in quella stagione, in cui i nembi ristorano la terra dell'estivo ardore. Sembra che il cielo terso da quelli risplenda più saffirino. Rinverdiscono le piante e le erbe illanguidite, e con la freschezza loro imitano la primavera. Tacca ormai la cicala stridente, e invece garrivano lieti gli augelli, ricreandosi coll'aria molle, ignari di quelle insidie, che pur in tale stagione loro tenderebbero i nostri diletti struggitori. Suonò per la città una voce mirabile, che si fossero allora (1780) scoperte le tombe degli Scipioni lungo tempo invano ricercate. Quindi io, tralasciando la contemplazione di ogni altro oggetto, a quelle subitamente la rivolsi „.

A che pro quei tanti aggettivi e quella lunga descrizione dell'autunno? Tanto più che la data del fatto di cui si parla, non si trova via di metterla, se non in una molto meschina parentesi. L'accessorio, anzi il superfluo, affoga quel che è principale. E in ciò sta appunto il barocco.

immagini, ai concetti, le espressioni più convenienti e più proprie, e giovarsi opportunamente della vivezza del parlare più urbano; 3° profonda cognizione del proprio argomento e retto senso di convenienza e d'armonia, che possa giungere a ordinare i vari particolari in un tutto omogeneo, proporzionato, armonico, in cui nulla sembri stonare, o essere fuori del luogo suo; non trascurando neppure l'effetto immediato dei suoni delle parole sull'organo dell'udito, per modo che anche quelli possano giovare a far più appariscente e gradevole la bella armonia del complesso. A meglio far rilevare tutto questo, riporto qui un canto della *divina Commedia*, che è l' VIII del *Purgatorio*. Più d'ogni precetto giova la lettura attenta e ragionata delle opere, che veramente son belle: l'animo s'esalta, la fantasia si accende nella considerazione di quelle bellezze; e il sentirle è prima e necessaria condizione, per poterle in qualche modo e quando che sia imitare o emulare.

Era già l'ora, che volge il disio
  Ai naviganti e intenerisce il core,
  Lo dì [1] che han detto ai dolci amici addio,
E che lo novo peregrin [2] d'amore
  Punge, se ode squilla di lontano,
  Che paia il giorno pianger che si more; [3]
Quand'io incominciai a render vano
  L'udire, [4] ed a mirare una dell'alme
  Surta, che l'ascoltar chiedea con mano. [5]
Ella giunse e levò ambo le palme,
  Ficcando gli occhi verso l'oriente,
  Come dicesse a Dio: “D'altro non calme „. [6]

[1] Ha valore avverbiale: nel giorno, che etc.

[2] Quello che novamente, per la prima volta, si allontana dalla patria sua.

[3] Ti vuol dare ad intendere il principiar della sera; ma lo fa mettendoti innanzi immagini di cose, che egli esule aveva troppo ben sentite e che tu puoi pure scorger verissime. L'imbrunire toglie all'uomo quasi ogni distrazione e gli fa avvertir maggiormente la solitudine; e però mette nel navigante un mesto e affettuoso ricordo dei cari che ha lasciati in terra, e fa sentir di più al pellegrino la lontananza del luogo, ove egli ha ogni cosa più caramente diletta. E quel suono di campana *lontano* com'è profondamente notato! La campana fa pensare al villaggio, al paese, alla casa, dove la famiglia si riunisce la sera. E al pellegrino, che la sente lontana, si ravvivano i ricordi nell'animo, e vi crescono l'amore della casa e della famiglia, e il dolore di non poterla per chi sa quanto tempo riveder più. Tutti sentimenti naturalissimi sempre, ma che la prima volta che si provano sono e più vivi e più teneri. Vedi pertanto come qui nulla è ozioso; ma tutto ha la sua ragione nell'osservazione del vero, e tutto serve a destarti un affetto nell'animo. Se c'è chi non lo senta, mal per lui!

[4] Perchè si tacque Sordello, che aveva mostrato a Dante e a Virgilio alcune anime, che anch'esse ponevano fine al canto della *Salve Regina*.

[5] Nota atto naturalissimo.

[6] Tutta la terzina è un'ipotiposi ma-

Te lucis ante[1] sì devotamente
Le uscì di bocca, e con sì dolci note,
Che fece me a me uscir di mente.[2]
E l'altre poi dolcemente e devote
Seguitâr lei per tutto l'inno intero,
Avendo gli occhi alle superne rote.[3]
Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero,
Chè il velo è ora ben tanto sottile,
Certo che 'l trapassar dentro è leggiero.[4]
Io vidi quello esercito gentile
Tacito poscia riguardare in sue,
Quasi aspettando, pallido ed umile;[5]
E vidi uscir dell'alto e scender giue
Due angeli, con duo spade affocate[6]
Tronche e private delle punte sue.[7]
Verdi, come fogliette pur mo nate,
Erano in veste, che da verdi penne
Percosse traean dietro e ventilate.[8]
L'un poco sovra noi a star si venne,

---

ravigliosa: l'atto del levar le palme giunte ti mostra l'ardore della preghiera e più ancora quel *ficcar gli occhi* verso l'Oriente, frase, da cui trasse Dante potenti effetti più volte; il soave abbandono dell'ultimo verso, con quel suono stanco e delicato, ti dipinge il rapimento affettuoso di quell'anima e la rassegnata fiducia nel volere di Dio.

[1] È il principio dell'inno, che canta la Chiesa nell'ora canonica della Compieta e che chiede la difesa dalle tentazioni durante la notte. La venuta del serpe, che simboleggia la tentazione, spiega qui questo canto. Nota che siamo nell'Antipurgatorio, non ancora proprio nel Purgatorio, dove non ha più luogo neppure il timore della tentazione.

[2] Mi rapì a me stesso come in estasi. E vedi come quel *le uscì di bocca* si accorda coll'atto di estatica contemplazione, in cui l'anima è stata rappresentata nella precedente terzina.

[3] Par di vederle cogli occhi fissi al cielo devotamente pregare.

[4] Avverte il lettore dell'allegoria di tutto quel che ora descrive, dicendogli: fa' bene attenzione, che agevolmente intenderai quello, che sotto il velo sottile dell'allegoria si nasconde. E l'allegoria è questa: che gli uomini, specialmente nelle tenebre (simboleggianti ignoranza od offuscamento dell'intelletto) e nell'inoperosità, sono insidiati dalle tentazioni diaboliche, nè contro queste hanno altra difesa, che nel pregare, aspettando con fiduciosa speranza il soccorso della misericordia divina. In questo senso si accordano e le parole dell'inno e l'ardore rassegnato dell'anima che l'intuona e delle altre, e lo strisciar del serpente, e il verde abito degli angeli che scendono ad atterrirlo e fugarlo.

[5] Segni di timore e di umile fiducia in Dio; ma vedi la solita evidenza delle espressioni.

[6] Senti che mutar d'intonazione; e che vita specialmente in questo bel verso.

[7] I più dei commentatori spiegano l'allegoria di questo verso, notando che la divina grazia opera con giustizia e con misericordia; il Tommaseo invece: che possiamo fugare il nemico tentatore, non vincerlo. A me parrebbe (ma posso errare) che si potesse intendere, valer più contro la tentazione l'essere armati, che il combattere: lo splendor delle virtù teologali (simboleggiate nel vivo baglior del viso, nelle verdi vesti e nel fiammeggiar delle spade degli angeli) mette in fuga la tentazione, senz'altro combattimento. Nè il serpe aspetta a fuggire altro, che il sentir batter le penne degli angeli, che gli scendono addosso. *Sue* per loro, frequente negli scrittori de' primi secoli, come ora nella bocca del popolo.

[8] *Veste* plurale. Costruisci: Erano in veste verdi, come etc., che si traevano dietro percosse e ventilate da verdi penne. La facile allegoria abbiam già spiegata; ma nota qui la graziosa similitudine, e il colorino delicato, che ti esprimo; nè senza ragione: la speranza è sempre più viva e maggiore nei principii delle cose. *Pur mo* pur ora, testè.

E l'altro scese in l'opposita sponda,
Sì che la gente in mezzo si contenne.[1]
Ben discerneva in lor la testa bionda;
Ma nelle faccie l'occhio si smarria,
Come virtù ch'a troppo si confonda.[2]
" Ambo vegnon del grembo di Maria,[3]
Disse Sordello, a guardia della valle,
Per lo serpente che verrà via via ".[4]
Ond'io che non sapeva per qual calle,
Mi volsi intorno, e stretto m'accostai
Tutto gelato alle fidate spalle.[5]
E Sordello anco: " Ora avvalliamo omai[6]
Tra le grandi ombre, e parleremo ad esse:
Grazioso fia lor vedervi assai ".
Solo tre passi credo ch'io scendesse,[7]
E fui di sotto, e vidi un che mirava
Pur[8] me, come conoscer mi volesse.
Tempo era già che l'aer s'annerava,[9]
Ma non sì, che tra gli occhi suoi e i miei
Non dichiarisse ciò che pria serrava.

---

[1] Perchè i poeti si erano raccolti presso a una valletta fiorita, dov'erano anime di principi negligenti del dover loro, e che però dovevano aspettare fi il tempo d'entrare in Purgatorio. Gli angeli, secondo F. da Buti, son due, a indicare che la grazia divina ci soccorre contro i vari generi delle tentazioni, " perchè siamo tentati in due modi, cioè o di negligenza, lassando quello che si de' fare, cioè gli atti meritori; o di suggestione, inducendoci ai vizi e peccati et abbominevoli operazioni ".

[2] Già nel c. II (v. 39) Dante aveva detto di non aver potuto sostener lo splendore della faccia d'un Angelo. Nota come è ben detto l'effetto dell'abbarbagliamento; e qui è pur la sineddoche altrove notata.

[3] Franc. da Buti spiega: da Gesù Cristo; ma la metonimia, ch'egli vi scorge, mi parrebbe troppo ardita. Meglio mi sembra che spieghino i più degli altri: dal sommo dell'Empireo, dove siede Maria; e il Tommaseo ben ravvicina quest'espressione al *seno d'Abramo* del Vangelo (S. LUCA, XVI, 22), che è il Paradiso, dov'era stato accolto il povero Lazzaro.

[4] Or'ora; il Buti: incontanente. Ora non si userebbe senza un complemento.

[5] *Tutto gelato* forte metonimia. Ma vedi quanta verità in tutta la terzina: quel volgersi attorno e quello stringersi a Virgilio, solito riparo e rifugio di Dante nei molti pericoli e timori di quel suo viaggio, son la cosa più naturale del mondo, in quel nuovo periglio, che si annunziava imminente e pur circondato, per Dante, di tanta incertezza.

[6] *Anco* di nuovo; cioè: ripigliando a parlare. Altri: *Sordello allor*. *Avvalliamo* scendiam nella valle; perchè fino allora l'avevano considerata di sopra un balzo, da cui si scopriva tutta (VII, 88). *Grandi* chiama quelle ombre, perchè tutte di principi; *grazioso... assai* grato, gradito

[7] Scendessi. Forma di prima persona più simile alla forma latina, adoperata più volte da Dante e da altri autori del tempo suo, e viva ancora sulla bocca del popolo, ma rigettata dalla grammatica della lingua scritta.

[8] Sempre e soltanto. Il popolo direbbe ora: badava a guardar me. Nota concisione: e anche qui, com'è ben osservato l'atto naturale di chi si veda presso persona, che gli sembri di ravvisare, ma non si possa persuadere che sia quella che crede! *Conoscer* riconoscere.

[9] Cominciava a farsi buio. F. da Buti legge *serenava* " cioè faceva sereno come fa la notte....; e nota.... che sereno s'intende chiarezza senza sole, imperò che col sole si chiama splendore ". E non disdirebbe (cfr. sopra, pag. 98, n. 2); ma io non so che altri legga così. A ogni modo, qui è significata quella prima oscurità, che lascia pur sempre distinguere qualche cosa da vicino: e che infatti *dichiarisce*, cioè lascia scorgere a poca distanza quel che prima la distanza maggiore *serrava*, cioè nascondeva. È la stessa cosa che il poeta disse stupendamente nel XXXI dell'*Inf.* (v. 10-11):

Vêr me si fece, ed io vêr lui mi fei:[1]
Giudice Nin[2] gentil, quanto mi piacque,
Quando ti vidi non esser tra' rei![3]
Nullo bel salutar tra noi si tacque;[4]
Poi dimandò: " Quant'è che tu venisti
A piè del monte per le lontane acque?[5]
" Oh! dissi lui,[6] per entro i lochi tristi
Venni stamane, e sono in prima vita,
Ancor che l'altra, sì andando, acquisti ".
E come fu la mia risposta udita,[7]
Sordello ed egli indietro si raccolse,
Come gente di subito smarrita.[8]

Quivi era men che notte e men che giorno;
Si che il viso (la vista) m'andava innanzi [poco.

E il guardar di quest'anima ricorda quel dei dannati compagni di Brunetto Latini (*Inf.*, XV, 17-21):

. . . . ciascuna
Ci riguardava, come suol da sera
Guardar l'un l'altro sotto nuova luna;
E sì vêr noi aguzzavan le ciglia,
Come vecchio sartor fa nella cruna.

Luoghi che ho voluto citare, perchè tu vegga quanta varietà puoi trovare, osservando il vero, per dire, e bene, una medesima cosa.

[1] Altro atto naturalissimo dei due, che cominciano a ravvisarsi.

[2] Nino o Ugolino Visconti, figliuolo di Giovanni di Ubaldo, e di una figliuola del conte Ugolino della Gherardesca, tenne il governo della giudicaria di Gallura in Sardegna, onde l'appellativo di Giudice. Fu capo instancabile dei Guelfi pisani; e dopo la caduta della parte sua e l'imprigionamento del conte Ugolino, combattè fino alla morte, con gli altri fuorusciti, i Ghibellini, che prevalevano in Pisa. Sembra che in questo guerreggiare egli si trovasse con Dante all'assedio di Caprona (1289); e ad ogni modo, come appare di qui, nell'esilio strinse amicizia con lui.

[3] Vedi quanto affetto e che bellezza in questa prosopopea mescolata, con la massima naturalezza, alla forma narrativa. La gioia del vedere in luogo di salvazione l'amico esaltò subito il poeta, e il ricordo lo fa ancora prorompere in un'esclamazione. E vedi pur qui, come, seguendo il vero ed il naturale, nasce varietà, perchè in nuovo modo ci presenta il poeta quest'anima; come poi diversamente, e pur in modo naturalissimo, introdurrà quella di Corrado Malaspina.

[4] Riconosciuti si fanno ogni più affettuoso e conveniente saluto.

[5] Perchè il poeta finge che le anime dei morti non dannate all'inferno si raccolgano alla foce del Tevere, dove un angelo le carica in una barca misteriosa, e le conduce con rapidità non umana all'isola del Purgatorio, che sorge nell'emisfero coperto dalle acque dell'Oceano agli antipodi di Gerusalemme.

[6] A lui. Costrutto frequente nella *div. Comm. Lochi tristi*, per antonomasia, l'inferno; *prima vita* la vita mortale. Il mistico viaggio di Dante ha per fine di acquistarsi l'altra, cioè la *vita eterna*. Rammenta che si chiama così soltanto quella degli eletti; quella dei dannati è *eterna morte*.

[7] Il quadretto che segue qui è stupendo, e la sua bellezza viene al solito dalla naturalezza grande, che il poeta ha saputo mirabilmente conciliare coi suoi accorgimenti artistici. Naturalissimo quell'indietreggiare di Nino Visconti e di Sordello, a udir tanta maraviglia, e così il volgersi di Sordello a Virgilio, col quale, non curando Dante, aveva prima parlato (c. VI e VII), quasi per aver da lui spiegazione e conferma del fatto; e di Nino a un altro spirito amico suo, per chiamarlo a vedere così gran maraviglia. Ed ecco intanto presentata in nuovo modo, e pur naturalissimo, anche quest'altra ombra. L'oscurità non aveva lasciato distinguer che Dante fosse vivo, perchè per quella il corpo suo non gettava ombra, nè Sordello che da più tempo era coi poeti, se n'era accorto, sia perchè aveva badato soltanto al suo mantovano Virgilio, sia perchè quando l'avevano incontrato, già il sole non batteva più in quella parte del monte (c. VI, 51, 56, 57). Non è certo delle minori maraviglie del poema di Dante, che il Poeta, pur ordinando tutta l'opera sua ad un concetto mirabilmente grandioso, avesse poi tanto accorgimento e tanta cura dei minimi particolari, che non se ne trovi uno, che tu possa dire superfluo.

[8] Bellissimo verso.

L'uno a Virgilio, e l'altro ad un si volse
  Che sedea lì, gridando: " Su, Currado,[1]
  Vieni a veder che[2] Dio per grazia volse ".
Poi vòlto a me: " Per quel singular grado,[3]
  Chè tu dèi a Colui, che sì nasconde
  Lo suo primo perchè, che non gli è guado,[4]
Quando sarai di là dalle larghe onde,[5]
  Di' a Giovanna mia, che per me chiami
  Là, dove agl'innocenti si risponde.[6]
Non credo che la sua madre più m'ami,[7]
  Poscia che trasmutò le bianche bende,
  Le quai convien che misera ancor brami.[8]
Per lei assai di lieve si comprende
  Quanto in femmina fuoco d'amor dura,
  Se l'occhio o il tatto spesso nol raccende.[9]
Non le farà sì bella sepoltura
  La vipera che i Milanesi accampa,
  Com'avria fatto il gallo di Gallura ".[10]
Così dicea, segnato della stampa,[11]
  Nel suo aspetto, di quel dritto zelo,
  Che misuratamente in core avvampa.
Gli occhi miei ghiotti[12] andavan pure al cielo,
  Pur là, dove le stelle son più tarde,
  Sì come rota più presso allo stelo.

---

[1] Corrado di Federigo di Corrado Malaspina marchese di Villafranca, morto nel 1294.

[2] Che cosa. *Volse* per volle è ancora sulla bocca del popolo di Toscana.

[3] Gratitudine.

[4] Iddio, i cui giudizi sono così profondi, che gli uomini non ne possono intendere le riposte ragioni.

[5] Dell'Oceano: cioè nel mondo abitato dai viventi.

[6] Giovanna era la figliuola ancor fanciulletta di Nino. Vedi con quanto affetto la ricorda il padre, che ne chiede le preghiere innocenti. E nota la delicata e qui opportunissima perifrasi del Cielo. *Dove si risponde*, intendi col fatto; e però dove quelle preci sono esaudite.

[7] Vedi quanta mestizia delicatamente amara in tutto il concetto, ma particolarmente nel chiamare *la sua madre* quella che Nino non poteva più chiamar moglie sua, dappoichè, deposte o trasmutate le bianche bende, segno di vedovanza, si era fatta sposa a Galeazzo figliuolo di Matteo Visconti signor di Milano. Era costei Beatrice figliuola di Obizzo II da Este marchese di Ferrara.

[8] Due anni dopo il suo matrimonio, vide Beatrice cacciato di Milano il marito, per il prevaler dei Torriani. Però dice Nino, che essa novamente misera, desidererà di non esser mai uscita di vedovanza.

[9] Nota che Nino giudice non è ancora anima purgante; però non gli disdice questo fiero risentimento contro la già donna sua, non che questa eccessiva sentenza, che gli fa pronunziar contro tutte le donne. È pur da notare che Dante par che giudichi questo, piuttosto che risentimento contro Beatrice, zelo sdegnoso, ma pur temperato, contro la volubilità femminile, che il fatto di Beatrice gli rappresentava.

[10] La vipera, sotto cui s'accampano i Milanesi, è il biscione dei Visconti di Milano: il gallo era l'impresa di quelli di Gallura. *Bella* s'intende per onorata, e si spiega: non sarà così onorevole per lei aver sulla tomba il biscione, che indicherà il suo passaggio a nuove nozze, come sarebbe stato il gallo, che avrebbe attestato l'amore immutato di lei al marito morto.

[11] Cioè coperto di sdegnoso rossore.

[12] Vedi come questa metafora esprima fortemente la bramosa curiosità del Poeta. *Pur* è il medesimo che abbiam visto sopra. La parte del cielo indicata è quella più prossima al polo, dove le stelle sembrano girare più lentamente. *Stelo*

E il Duca mio: " Figliuol, che lassù guarde? "
Ed io a lui: " A quelle tre facelle,
Di che il polo di qua [1] tutto quanto arde ".
Ed egli a me; " Le quattro chiare stelle,
Che vedevi staman, son di là basse,
E queste son salite ov'eran quelle ".
Com'ei parlava, e [2] Sordello a sè il trasse
Dicendo: " Vedi là il nostro avversaro ";
E drizzò il dito, perchè in là guardasse. [3]
Da quella parte, onde non ha riparo [4]
La picciola vallea, era una biscia,
Forse qual [5] diede ad Eva il cibo amaro.
Tra l'erba e i fior venia la mala striscia,
Volgendo ad or ad or la testa al dosso
Leccando, come bestia che si liscia. [6]
Io non vidi, e però dicer non posso,
Come mosser gli astor celestiali, [7]
Ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.
Sentendo fender l'aere alle verdi ali,
Fuggio 'l serpente, e gli Angeli dier volta,
Suso alle poste rivolando eguali. [8]
L'ombra, che s'era al Giudice raccolta, [9]
Quando chiamò, per tutto quell'assalto
Punto non fu da me guardare sciolta.

è il perno, l'asse, la sala della ruota. Cfr. p. 102, n. 5.

[1] L'antartico. La mattina, appena uscito fuori sul ripiano dell'isola, Dante era stato maravigliato dalla vista di quattro stelle bellissime (c. I, 22 sgg.), che simboleggiano le quattro virtù cardinali; ora nel luogo di quelle scorge queste tre, che simboleggiano le teologali; quelle proprie della vita attiva e operosa appariscono sul far del giorno; sul far della notte queste più proprie della contemplativa. Così i commentatori; e forse la cosa ha relazione con quel che abbiam detto intorno alle vesti ed alle armi dei due angeli scesi dal cielo a guardia della valletta.

[2] Il solito *e* pleonastico, di cui s'è parlato più volte. E nota come Sordello si volge sempre al suo grande Mantovano Virgilio. Vedi quanta unità e coerenza nell'immagine che ne presenta il poeta. Cfr. p. 106, n. 2.

[3] Altro particolare naturalissimo.

[4] Ond'è aperta, onde sbocca. Allegoricamente, la tentazione coglie l'uomo sprovveduto; in quelle cose, cui egli non pensa, o non vigila.

[5] Forse quale si fu quella, che offrì ad Eva il pomo, che recò tanta amarezza nel mondo. Altri spiegano *qual* per come, nello stesso modo che; o (peggio, mi sembra) per quella che.

[6] Pittura evidentissima e verissima, come ti parrà, se hai mai veduto strisciare serpenti; e nota proprietà di quel nome *striscia:* tale doveva parere la serpe fra l'erba. L'allegoria poi è chiarissima: si accennano tutte le lusinghe, con le quali la tentazione si presenta. La paura della quale, poichè i morti non possono esser tentati, è stimata dal Cesari la punizione che Dante immagina assegnata alle anime dei negligenti, finchè non entrino in Purgatorio *(Bellezze della div. Comm. - Purg.*, dial. III).

[7] Ecco uno dei casi, in cui il tacere dice più di mille parole. La rapidità e la prontezza del muover degli angeli, più ancora che dalla metafora degli astori, è dipinta benissimo da quel che dice il poeta, che li vide mossi, non muovere.

[8] Verso che vola. *Eguali* ha valore d'avverbio: di pari, insieme. *Alle poste*, spiegano alcuni, al cielo sede naturale degli Angeli. Meglio, secondo me, altri (F. da Buti, lo Scartazzini, etc.): ai luoghi dove s'erano posati o come appostati per dar la caccia al serpente, che nulla vieta di credere potesse ritornare durante la notte. Cfr., pel significato di *posta, Inf.*, XIII, 113, cit. sopra, pag. 156.

[9] Corrado, che s'era stretto a Nino

" Se la lucerna che ti mena in alto
Trovi nel tuo arbitrio tanta cera,
Quant'è mestiero infino al sommo smalto, "[1]
Cominciò ella,[2] " se novella vera
Di Valdimagra o di parte vicina
Sai, dilla a me, che già grande là era.[3]
Chiamato fui Currado Malaspina;
Non son l'antico,[4] ma di lui discesi;
A' miei portai l'amor che qui raffina ".[5]
" Oh, dissi lui, per li vostri paesi
Giammai non fui; ma dove si dimora
Per tutta Europa, ch'ei non sien palesi?[6]
La fama, che la vostra casa onora,
Grida[7] i signori, e grida la contrada,
Sì che ne sa chi non vi fu ancora.
Ed io vi giuro, s'[8] io di sopra vada,
Che vostra gente onrata non si sfregia
Del pregio della borsa e della spada.[9]
Uso e natura sì la privilegia,
Che, perchè[10] il capo reo lo mondo torca,
Sola va dritta, e il mal cammin dispregia ".
Ed egli: " Or va', che il Sol non si ricorca

---

giudice, quando questi l'aveva chiamato. Vedi come ne scolpisce la gran maraviglia quel non saper levar gli occhi d'addosso a Dante per tutto il tempo dell'assalto degli angeli col serpe.

[1] *Se* deprecativo. Così possa la grazia divina illuminante *(lucerna:* allora, notano, voce non ignobile; ma e questa e la *cera* che vien poi, sebbene serbino la dovuta proprietà del parlar figurato, pure non mi sembrano qui immagini troppo nobili) trovare nella tua volontà quella corrispondenza *(cera),* che è necessaria per giungere al *sommo smalto:* al prato fiorito, che è in cima al Purgatorio. Altri, fra i quali, p. es., il Casini, al Paradiso. Ma nel *sì andando* di Dante il Paradiso non s'accennava, nè Corrado o Nino potevano indovinare ch'egli avesse a sollevarsi anche lassù.

[2] Si riferisce a *ombra.*

[3] Vedi come questo verso grandeggia; e le molte vocali mi sembra che ne aiutin l'effetto.

[4] Nonno di quello che parla, era stato marito di Costanza sorella di Manfredi di Svevia. Intorno a questi Malaspina puoi vedere una nota del Tommaseo aggiunta al Commento di questo canto.

[5] Secondo alcuni: amai i miei di quell'amore, che qui si fa più perfetto, volgendosi a Dio. Secondo altri: per amore dei miei attesi troppo alle cose terrene, trascurando la salute dell'anima mia, il che qui nell'Antipurgatorio si raffina, si purga, si espia. (Anche Arnaldo Daniello, nel c. XXVI, v. 148, *s'ascose nel foco che gli affina).*

[6] Bella iperbole, cui l'interrogazione dà più forza; e nota arte delicata dell'A. di pagare il debito della sua riconoscenza a quelli che lo beneficarono ospitandolo esule, mostrando come, prima d'averli mai visti non che conosciuti, sapeva nondimeno che tutto il mondo era pieno della fama loro di forti e di generosi.

[7] Celebra, esalta.

[8] Quant'è vero che io desidero di andar su: così possa io giungere al *sommo smalto.* Ripiglia lo stesso scongiuro di Corrado.

[9] Mantiene ancora il giusto vanto di liberale e di valorosa.

[10] Per quanto, sebbene. È, secondo i più, il solito concetto di Dante, che l'esprime più innanzi (*Purg.*, XVI, 103-104) dicendo:

.... la mala condotta
È la cagion che il mondo ha fatto reo.

Torca dalla via della virtù. Passava davvero ogni lode mostrare i Malaspina soli esclusi dalla general corruzione per virtù di buona indole e di abito e educazione buona. E nota le forti espressioni.

Sette volte nel letto, che il Montone
Con tutti e quattro i piè copre ed inforca,[1]
Che cotesta cortese opinione
Ti fia chiavata[2] in mezzo della testa
Con maggior chiovi che d'altrui sermone;
Se corso di giudizio non s'arresta ".[3]

CAPITOLO V.

Dello stile.

Sommario. — § 1. Varietà dei modi d'immaginare e di esprimersi, secondo i tempi ed i luoghi. — § 2. Varietà dei modi d'immaginare e di esprimersi, secondo i fini e l'indole degli autori. — § 3. Varietà dei modi di ordinare i concetti e legarli nei periodi. — § 4. Varietà dei modi d'immaginare, d'esprimersi, di periodare, secondo la qualità della materia trattata. — § 5. Definizione dello stile. *a)* Stile vero e proprio. *b)* Maniera. — § 6. Pregio e partizione dello stile. — § 7. Forma alta, tenue, mezzana. — § 8. Difficoltà del bello stile. — § 9. Come possa conseguirsi il pregio dello stile: *a)* Formazione dell'animo. *b)* Utilità della lettura buona e ben fatta: 1° Vantaggio dell'acquistar cognizioni, 2° vantaggio del ben conoscer la lingua, 3° acquisto dei criteri dell'arte di scrivere: I. Necessità dell'imitazione. II. Come si debba imitare. III. Che sia veramente lettura ben fatta. IV. Educazione del gusto. V. Del leggere a voce alta: dell'imparare a memoria; del tradurre da altre lingue. *c)* Conclusione.

§ 1. Se leggiamo opere considerevoli d'uomini, che vissero in luoghi o in età molto differenti, sentiremo facilmente non poca diversità nel modo d'immaginare e d'esprimersi degli uni e degli altri. Nè ci parrà cosa strana che le menti fervide e fantasiose degli uomini vissuti nei tempi più antichi e più rozzi abbian concepito anche gli stessi fatti o fenomeni in modo diverso dagli uomini vissuti in tempi di maggior cultura e di più fredda e matura riflessione. Nè gli

[1] Il sole non tornerà sette volte in Ariete (rammenta che il poeta pone il suo viaggio nel marzo del 1300); cioè non passeranno sette anni. Dante amò assai queste perifrasi astronomiche, le quali, a dir vero, non sempre giovano alla perspicuità di quel che egli vuole significare.

[2] Confermata. Cfr. pag. 12, nota 3. Allude così il Poeta gentilmente alla cortese ospitalità, che, meglio di nessuna parola o testimonianza, doveva provargli la generosità dei Malaspina.

[3] Bene interpetra il Casini: " se non s'interrompe il corso del divino giudizio, che ti serba ad essere esiliato dai tuoi concittadini e a portare la tua infelicità per le terre d'Italia ".

abitatori dei paesi più civili o delle zone più temperate potranno immaginare e pensare allo stesso modo dei selvaggi, o di coloro, che nati sotto i tropici o presso ai circoli polari vivranno una vita tutta differente e si vedranno anche dalla Natura presentare diversissimi spettacoli; tanto che dovrà parere agli uni ordinario e naturale tutto quello che parrà strano, o singolare, o maraviglioso a quegli altri, e verrà loro fatto, osservando il vero quale se lo veggono intorno, di concepire immagini in tutto diverse. Naturalmente, dove sia tanta disparità di tempo o di luogo, i soggetti stessi, che verranno trattati dagli autori, saranno per la maggior parte diversi, perchè diverse saranno le cose che feriranno l'immaginazione di costoro e vi susciteranno sentimenti, che essi provino poi il bisogno di manifestare altrui; ma anche certe cose, che sono per tutti gli uomini le stesse, perchè appartengono alla umana natura e che pertanto si troveranno a dare argomento alle opere letterarie di ogni nazione, saranno immaginate e rappresentate nei vari tempi o nei vari luoghi assai variamente, anzi per modo tale, che a chi n'abbia una certa nozione, apparirà non molto difficilmente di che tempo e di che luogo fosse quegli, di cui si leggono le opere.

Veggansi, per es., i due luoghi seguenti:

Siccome quando al risonante lido,
Di Ponente al soffiar, l'uno sull'altro
Del mar si spinge il flutto; e prima in alto
Gonfiasi, e poscia su la sponda rotto
Orribilmente freme, e intorno agli erti
Scogli s'arriccia, li sormonta, e in larghi
Sprazzi diffonde la canuta spuma; (1)
Incessanti così l'una su l'altra
Movon l'Achee falangi alla battaglia
Sotto il suo duce ognuna; e sì gran turba
Marcia al cheta, che di voce priva
La diresti al vederla; e riverenza
Era de' duci quel silenzio; e l'armi
Di varia guisa, di che gian vestiti
Tutti in ischiera, li cingean di lampi. (2)
Ma simiglianti i Teucri a numeroso
Gregge, che dentro il pecoril di ricco
Padron, nell'ora che si spreme il latte,
S'ammucchiano, e al belar de' cari agnelli
Rispondono belando alla dirotta;
Così per l'ampio esercito un confuso
Mettean schiamazzo i Teucri, (3) chè non uno
Era di tutti il grido nè la voce,

Come d'autunno da due balze opposte
Iscatenati turbini focosi
S'accavallan tra lor, così l'un l'altro
S'avviluppan gli eroi; come dall'alto
Di rotte rupi rotolon cadendo
Due torrenti spumosi urtansi in giostra
Con forti cozzi, e più con le miste onde
Van rovinosi a tempestar sul piano;
Sì romorose, procellose e negre
Inisfela e Loclin (1) nella battaglia
Corronsi ad incontrar: duce con duce
Cambiava i colpi, uomo con uom, già scudo
Scudo preme, elmetto elmo; acciar percosso
Rimbalza dall'acciaro: a brani, a squarci
Spiccansi usberghi, e sgorga atro e fumeggia
Il sangue, e per lo ciel volano, cadono
Nembi di dardi, e tronchi d'aste e schegge,
Qual circoli di luce, onde s' indora
Di tempestosa notte il fosco aspetto. (2)
Non mugghiar d'oceàno e non fracasso
D'ultimo tuono assordator del cielo
Può uguagliar quel rimbombo. Ancor se presso
Fosservi i cento di Cormàn (3) cantori,

[1] Cfr. questa similitudine con quella che è nei primi tre versi e mezzo dell'ultimo capoverso del luogo ossianesco; e vedrai come lo scozzese accenna, disegna, quel che Omero colorisce e descrive. Tanto è bello il grandioso accenno

[1] Cioè le genti d'Irlanda e di Scandinavia: nomi celtici; qui *Loclin* ha il senso più ristretto del solo Jutland. Nota come a significare il terrore si prendano qui, e spesso anche nel seguito, le immagini dall'oscurità e dalla procella.

Ma di lingue un mistio, sendo una gente
Da più parti raccolta. A questi Marte,
A quei Minerva è sprone, e quinci e quindi
Lo Spavento e la Fuga, e del crudele
Marte suora e compagna la Contesa
Insaziabilmente furibonda,
Che da principio piccola si leva,
Poi mette il capo tra le stelle, e immensa
Passeggia su la terra. (1) Essa per mezzo
Alle turbe scorrendo, e de' mortali
Addoppiando gli affanni, in ambedue
Le bande sparse una rabbiosa lite.
Poichè l'un campo e l'altro in un sol luogo
Convenne, e si scontrâr l'aste e gli scudi,
E il furor de' guerrieri scintillanti
Ne' risonanti usberghi, e delle colme
Targhe già il cozzo si sentia, levossi
Un orrendo tumulto. Iva confuso
Col gemer degli uccisi il vanto e il grido
Degli uccisori, e il suol sangue correa.
Qual due torrenti, che di largo sbocco
Devolvonsi dai monti, e nella valle
Per lo concavo sen d'una vorago
Confondono le gonfie onde veloci:
N'ode il fragor da lungi in cima al balzo
L'atterrito pastor; (2) tal dai commisti
Eserciti sorgea fracasso e tema.

. . . .

Qui fu che Aiace Telamonio il figlio
D'Antemion percosse il giovinetto
Simoesio, cui scesa dall'Idee (3)

Per dar al canto le guerresche imprese,
Pur di cento cantor fôran le voci
Fiacche, per tramandar ai dì futuri
Le morti degli eroi; sì folti e spessi
Cadeano a terra, e de' gagliardi il sangue
Sì largo trascorrea. Figli del canto, (1)
Piangete Sitalin, piangi, Fiona,
Sulle tue piagge, il grazioso Ardano.
Come due snelli giovinetti cervi (2)
Là nel deserto, essi cadêr per mano
Del feroce Svaran, che in mezzo a mille
Mugghiava sì, che il tenebroso spirto
Parea della tempesta, assiso in mezzo
Dei nembi di Gormàl, (3) che della morte
Del naufrago nocchier s'allegra e pasce.
Nè già sul fianco ti dormì la destra,
Sir della nebulosa isola; (4) molte
Del braccio tuo furon le morti, e 'l brando
Era un foco del ciel, quando colpisce
I figli della valle: incenerite
Cadon le genti, e tutto il monte è fiamma.
Sbuffan sangue i destrier, nel sangue guazza
L'unghia di Duronàl, Sifadda (5) infrange,
Pesta corpi d'eroi; sta raso il campo
Addietro lor, qual rovesciati boschi
Nel deserto di Cromla, (6) allor che 'l turbo
Sulla spiaggia passò carco de' tetri
Spirti notturni le rugghianti penne.
Vergine d'Inistorre, (7) allenta il freno
Alle lagrime tue, delle tue strida
Empi le balze, il biondo capo inchina

di quello, quanto la viva pittura di questo; ma certo v'è gran diversità nel modo di rappresentare le immagini. Forse, per altro, il paragone d'Omero, se dice evidentissimamente il succedersi delle schiere che s'incalzano movendo alla pugna, non s'accorda troppo col gran silenzio, di che poi si parla e che non è troppo verisimile; ma forse il sentimento della boria patriottica, che informa tutto il poema, leva lì la mano al poeta, che con la potente antitesi delle due similitudini cerca di suscitare ammirazione e rispetto pei Greci, dispregio pei raccogliticci Orientali.

[2] *(Nota alla pag. preced.).* Anche di questa bella apparenza dell'esercito non è cenno in Ossian; nel quale per verità anche il sentimento patriottico è men fiero che nel poeta greco: piuttosto egli è agitato da boria di famiglia; e forse, se i poemi fossero veramente di Ossian, potrebb'esserne una ragione anche questa, che i veri nemici dei Caledonii non erano i Danesi, che qui vengono in guerra cogli Irlandesi, ma sibbene i Romani.

[3] *(C.s.)* Questo pleonasmo rende un anacoluto del testo omerico, dove è detto:

" Ma i Troiani, come stanno innumerevoli pecore a farsi mungere il bianco latte nell'ovile di un uom ricco, continuamente desiderose udendo il belar degli agnelli; così dei Troiani il grido si era sollevato per il grande esercito ".

[1] Grandiosissima immagine, che potrebbe dirsi sublime.

[2] Questa immagine è la stessa, con la quale il citato luogo ossianesco incomincia, subito dopo quella più singolare dei

[2] *(Nota alla pag. preced.).* La descrizione è forse qui più lussureggiante, che non soglia farle Ossian, e il Monti l'ebbe forse presente nel tradurre i versi 61-63 del lib. VIII dell'*Il.*; ma nota come si chiuda con una similitudine presa da una meteora e come l'oscurità non vi manchi.

[3] *(C.s.)* Corman, o Cormac re giovinetto di Ullina (Ulster, parte dell'Irlanda), di cui nel tempo dell'azione del poema, aveva la tutela Cucullino re dell'isola di Skye (della nebbia; una delle Ebridi), il quale aveva chiesto l'aiuto di Fingal re dei Caledoni, per respinger dalle terre del giovane re l'assalto di Svarano re di Loclin. Fingal era il padre di Ossian, che, cantando il suo poema da vecchio, parla di Corman come re presente di Ullina. Nota il costume dei Caledoni d'aver cantori, che celebrasser le geste e serbassero il ricordo dei potenti morti in battaglia: si chiamavano bardi.

[1] È una curiosa singolarità di Ossian il significato traslato della parola *figlio*, che indica chiunque abbia assidua e affettuosa relazione con chicchessia. Così in questo luogo che citiamo vedremo: *figli del canto,* quelli che fan professione di cantare; *figli della valle* quelli che l'abitano; e perfino *rosso figlio della fornace* il ferro rovente. E altrove *figli dell'Oceano* i navigatori, *figli della spada* i guerrieri; la giovinetta figliuola del re di Loclin, l'amabile Aganadeca sorella di Svarano, è la *vezzosa vergine figlia di segreta stanza.*

[2] Frequentissime sono le immagini, che Ossian prende dai cervi; e non solo dove

Cime la madre partorì sul margo
Del Simoenta, un giorno ivi venuta
Co' genitori a visitar la greggia;
E Simoesio lo nomâr dal fiume.
Misero! chè dei presi in educarlo
Dolci pensieri ai genitor diletti
Rendere il merto (1) non poteo: la lancia
D'Aiace il colse, e il viver suo fe' breve.
Al primo scontro lo colpì nel petto
Su la destra mammella, e la ferrata
Punta pel tergo riuscir gli fece.
Cadde il garzone nella polve, a guisa
Di liscio pioppo su la sponda nato
D'acquidosa palude: a lui de' rami
Già la pompa crescea, quando repente
Colla fulgida scure lo recise
Artefice di carri, e inaridire
Lungo la riva lo lasciò del fiume,
Onde poscia foggiarne di bel cocchio
Le volubili rote: (2) così giacque
L'antemide trafitto Simoesio,
E tale dispogliollo il grande Aiace.
Contro Aiace l'acuta asta diresse
D'infra le turbe allor di Priamo il figlio
Antifo, e il colpo gli fallì; ma colse
Nell'inguine il fedel d'Ulisse amico,
Leuco, che già di Simoesio altrove
Traea la salma; (3) e accanto al corpo esangue,
Che di man gli cadea, cadde egli pure.

(OMERO, *Iliade*, IV, 422-466; 473-496; tr. Monti).

Sopra l'onde cerulee, o tu più bella
Dello spirto dei colli in su 'l meriggio,
Che nel silenzio dei morvenii (1) boschi
Sopra d'un raggio tremulo di luce
Move soavemente: egli cadeo.
È basso (2) il tuo garzon, pallido ei giace
Di Cucullin sotto la spada, e 'l core
Fervido di valor più nelle pugne
Non fia che spinga il giovinetto altero
De' regi il sangue ad emular. Trenarre,
L'amabile Trenar, donzella è morto.
Empion la casa d'ululati i fidi
Grigi suoi cani, (3) e del signor diletto
Veggon l'ombra passar. Nelle sue sale
Pende l'arco non teso, e non s'ascolta
Sul colle de' suoi cervi (4) il corno usato.
Come a scoglio mille onde, incontro Erina (5)
Tal di Svaràn va l'oste; e come scoglio
Mille onde incontra, di Svaràn la possa
Così Erina incontrò. Schiude la morte
Tutte le fauci sue, tutte l'orrende
Sue voci innalza; e le frammischia al suono
Dei rotti scudi: ogni guerriero è torre
D'oscuritade, ed ogni spada è lampo.
Monti eccheggiano e piagge, al par di cento
Ben pesanti martelli alternamente
Alzantisi, abbassantisi sul rosso
Figlio della fornace....

(OSSIAN, trad. Cesarotti. *Fingal*, I, 387-462).

---

due turbini. Anche qui abbiamo in Omero osservazione più particolare, e infine questo accenno alla paura dei pastori, opportuno a far più compiuta l'idea alle menti dei popoli di Grecia e dell'Asia, ma che sarebbe stato superfluo, anzi forse contrario all'indole del popolo bellicoso e cacciatore delle montagne scozzesi.

[5] *(Nota alla pag. preced.).* Del monte Ida: il Simoenta e lo Scamandro erano i due celebri fiumi, che bagnavano la Troade. Vedi anche qui l'accenno alla vita pastorale.

[1] La ricompensa. Metonimia. A questa e a tutti i suoi complementi risponde nel testo greco una parola sola (*thréptra* il premio dell'allevamento).

[2] Nota questo lungo trattenersi sulle similitudini, quasi accarezzandole; questo aggiunger di particolari che indicano come il poeta vagheggi, per così dire, l'immagine sua, perchè non han più che fare con quel che l'ha suscitata nella mente di lui. Molto se ne compiace Omero. Cfr. il luogo, citato come esempio di grandiosità, a pag. 126, dal c. XVI dell'*Iliade*.

[3] Era usanza, che puoi veder ricordata spesso nell'*Iliade*, quella d'impadronirsi dei cadaveri dei nemici, per ispogliarli delle armi e anche per insultarli e sfregiarli; onde i gran combattimenti che si fanno, p. es., intorno a quelli di Sarpedonte (lib. XVI) e di Patroclo (lib. XVII). Nulla di simile in Ossian; anzi talvolta vien data ai nemici sepoltura onorata da chi li uccise, come, per es., ad Orla da Fingal (*Fingal*, c. V).

si tratti di giovinetti che muoiono, come qui; ma anche di duci fieri e terribili. V., p. es., *Fingal*, II, 154-158:

Sfilan, quai succedentisi sul monte
Nugoloni d'autunno, orride in vista
Le avverse schiere: maestoso e grande
Al par del cervo de' morvenii boschi
Svaràn s'avanza.

[8] *(Nota alla pag. preced.).* Monte di Scandinavia. Nota il vento tempestoso, che prende persona, doventando lo spirito della tempesta.

[4] *(C. s.)* Cucullino. V. nota 3 della p. 206.

[5] *(C. s.)* *Duronal* e *Sifadda* sono i nomi dei due cavalli, che portano il cocchio di Cucullino.

[6] *(C. s.)* Monte sulla spiaggia di Ullina. Vedi i soliti turbini, i soliti spiriti, la solita oscurità; ma nota grandiosità in quell'immagine dei boschi rovesciati.

[7] *(C. s.)* Una delle isole Orcadi; o anche tutto quel gruppo.

[1] Morven è il nome della montuosa costa occidentale della Scozia, su cui regnava Fingal.

[2] Forma usata frequentemente in questa sua traduz. dal Cesarotti, e che però credo sia del testo, che vuol dire: è morto.

[3] I cani sono spesso ricordati nei canti di quel popolo di cacciatori; ed è notevole, che le condizioni di pace che, nel II canto del *Fingal*, (v. 170 sgg.), detta Svarano a Cucullino, sono di cedergli la verdeggiante Ullina, e la sua sposa, e il suo cane Lua *raggiungitor del vento.*

[4] Sul colle, dov'ei soleva cacciare i cervi.

[5] Irlanda.

Qua come là abbiamo due eserciti, che muovono l'un contro l'altro, e all'uno e all'altro poeta suscitano anche nella fantasia immagini simili, quella di due torrenti, che gonfi s'incontrano, e quella del mare in tempesta che flagella li scogli; qua come là abbiamo la caduta d'un giovinetto guerriero, che muore in battaglia; ma quanto maggiori sono le differenze! Per due immagini simili, ne trovi delle diverse più assai; senti nelle immagini omeriche l'uso della pastorizia, dell'agricoltura, delle arti; e dappertutto poi una certa magnifica abbondanza di particolari, che ti fanno di tutto una pittura finita; nel canto di Ossian vedi la gente, che vive di guerra, di caccia e di canti, e le immagini ti paiono ora sbozzate con certa maschia rozzezza, ora con pochi tocchi delicatamente tratteggiate. Inoltre, invece della lucidità omerica, che splende come cielo orientale, hai un certo impeto di fantasia, che dà vita a immagini potenti, ma caliginose, come sono quelle regioni settentrionali. D'altra parte in Omero una narrazione magnifica e grandiosa, che rasenta spesso il sublime, ma in cui non apparisce la persona del poeta; qua invece il poeta mescola i sentimenti suoi nel racconto, e l'affetto prevale forse all'ammirazione. Pensa Omero ai genitori dello sventurato Simoesio, ma non rivolge a loro la sua parola, come Ossian alla donzella che amava Trenar. Fa scendere Omero gli dei ad agitar gli animi dei combattenti e a combatter con loro; Ossian popola e riempie l'aria di spiriti indefiniti. E maggiori differenze potremmo scorgere, se prendessimo a considerare altri luoghi, dove fosse minore la somiglianza della materia trattata.[1] Nè si troveranno nei canti attribuiti ad Ossian quelle similitudini prese dai fiori, dagli armenti, dai lupi e dai leoni, che sono così frequenti in Omero, nè in questo quelle innumerevoli, che prende il poeta scozzese dalle meteore, dalle nubi, dalla nebbia.

§ 2. La gran diversità dei tempi, dei luoghi, del clima, dei fenomeni atmosferici, dei costumi dei popoli è più che sufficiente a render ragione di tale differenza nel modo d'immaginare e di concepire.[2] Ma noi troveremo simile differenza,

[1] Per tacer d'altro, citerò queste parole, che dice di Ossian Francesco Ambrosoli:

" Egli è sempre lirico anche nelle narrazioni: perciò comincia da quel punto del fatto, che, per qualsiasi accidente, commove prima d'ogni altro la sua fantasia; dietro alla quale vien poi accennando le varie circostanze e parti del tutto; e il lettore deve ordinarle da sè per comporne un racconto compiuto. Non v'è dubbio che piace in queste poesie quella specie di disordine, quanto piace in Omero la sua lucida e piana esposizione, perchè la rispondenza tra il soggetto e la *forma* è necessaria condizione del bello e sorgente principalissima di diletto; e ben si può dire che la *forma* ossianesca è appropriata a rappresentare avvenimenti raccomandati alla semplice tradizione in tempi e luoghi così mancanti di ordinamenti civili, così signoreggiati dalle passioni, come quelli che Ossian descrive "

(*Considerazioni generali sulla stor. della lett. ital.* Nel IV vol. del *Man.*, p. 457).

[2] Potrai confrontare utilmente anche certi luoghi dell'Alfieri con certi dello Shakespeare: per es., le parole, che di-

sebbene in grado per avventura minore, anche fra autori d'uno stesso tempo e di una medesima nazione, come si potrà agevolmente scorgere dagli esempi, che citeremo, sceglien-doli nelle opere di letterati nostri, e, per quanto è possibile, fra loro contemporanei.

Veggasi prima in che modo Dante Alighieri e il Petrarca immaginino e rappresentino, in sostanza, il medesimo fatto, sebbene lo ravvicinino poi a cose in tutto diverse. Dante in fatti vuol darci ad intendere quello che provò, quando gli si rivelò il gran contemplante S. Bernardo, eccitandolo a sperare, per l'intercession della Vergine, la visione della gloria divina (*Par.*, XXXI, 103-111):

Quale è colui, che forse di Croazia
  Viene a veder la Veronica nostra,[1]
  Che per l'antica fama non si sazia,
Ma dice nel pensier, finchè si mostra:
  " Signor mio Gesù Cristo, Dio verace,
  Or fu siffatta la sembianza vostra? "[2]
Tale era io, mirando la vivace
  Carità[3] di colui, che in questo mondo
  Contemplando gustò di quella pace.

Il Petrarca, invece, vuol dare un'idea del desiderio che ha di vedere la donna sua[4] (*In vita*, son. 12):

Movesi 'l vecchierel canuto e bianco[5]
  Del dolce loco, ov'ha sua età fornita,
  E da la famigliuola sbigottita,
  Che vede il caro padre venir manco:

---

cono prima d'uccidersi Saul nella tragedia dell'uno, Otello in quella dell'altro; o quel che dice Macbeth dopo l'uccision di Duncano con quel che dice Clitennestra dopo ucciso Agamennone. Ti parrà il primo più lucidamente semplice, l'altro più stranamente immaginoso, benchè ambedue grandeggianti e terribili.

[1] L'impronta del viso del Salvatore in un sudario. Si crede alterazione popolare di due parole una greca ed una latina *vera eikón* (vera immagine). Anche nella *Vita nuova* (§ 41) Dante ricorda " quel tempo, che molta gente andava per vedere quella immagine benedetta, la quale Gesù Cristo lasciò a noi, per esempio della sua bellissima figura ". *Nostra* crede F. da Buti essere stato scritto dal Poeta, per distinguere il sudario di Roma da un altro, che si mostrava in Edessa. Legge poi *fame*, intendendo desiderio, invece di *fama;* e forse non male. Nell'espressione *forse di Croazia* vedono alcuni significato il partirsi anche di gente fiera e barbara mossa da devozione; ma è forse meglio intendervi accennato soltanto un luogo molto lontano.

[2] L'espressione potentissima d'affetto devoto, che è in queste parole così semplici e così naturali, si sente meglio che non si dica. E vedi com'è efficace e opportuna quell'apposizione *Dio verace*, protesta di fede, che rende ben ragione di tutto l'ardore del romeo.

[3] Metonimia. V. sopra, pag. 72. E *pace* è la letizia celeste.

[4] E però al Tommaseo la similitudine parve profanata.

[5] Forse bianco si riferisce al color della pelle sbiancata e smorta, com'è a volte nei vecchi quasi dissanguati; pure un certo effetto di ridondanza ci si sente. Vuoi tu sentire invece il fare dantesco? Rammenta Caronte (*Inf.*, III, 83):

Un vecchio bianco per antico pelo.

Indi traendo poi l'antico fianco,[1]
Per l'estreme giornate di sua vita,
Quanto più può col buon voler s'aita
Rotto dagli anni e dal cammino stanco.
E viene a Roma, seguendo 'l desio,
Per mirar la sembianza di Colui,
Ch'ancor[2] là su nel Ciel vedere spera.
Così, lasso! talor vo cercando io,
Donna, quanto è possibile, in altrui
La desiata vostra forma vera.[3]

Bella poesia l'una e l'altra! Eppure che diverso modo d'immaginare! Nel primo prevale l'intento di mostrare l'intensità dell'affettuosa contentezza, la piena della spirituale consolazione; nell'altro piuttosto l'affanno bramoso del desiderio, che non cura disagi o travagli, pur di conseguire il suo fine. Indi la pittura bella e viva, sebben forse in qualche parte un po' ridondante, del vecchierello affralito dagli anni, e delle cose care che lascia " per l'estreme giornate di sua vita „ e però col pericolo di non più rivederle, dei travagli della via, che il buon volere gli fa come dimenticare; tutto quello insomma che Dante lascia immaginare al lettore, rappresentandogli soltanto la lunghezza della via, che si pone a fare il romeo, *che forse di Croazia viene a veder la Veronica nostra.* Ma il Petrarca non ci dice poi più, che quel vivo desiderio. Dante ci presenta il romeo davanti all'immagine, e con la sua profonda cognizione del mondo interiore ce ne dipinge la bramosia affettuosa e devota nelle sue manifestazioni, cioè in quel non sapersi saziar del mirare, e in quelle espressioni di fervorosa e pia maraviglia, che ti sembra udir veramente, tanto son vere e naturali nella loro semplicità.

Immaginano i due poeti il medesimo fatto; ma con fine differente; e però non fermano l'attenzione loro sul medesimo punto, nè lo presentano sotto il medesimo aspetto. D'altra parte si scorge qui una diversità nel modo di rappresentare e di esporre, che si può notare in generale in tutte le opere di quei due poeti, le quali possano per la natura loro confrontarsi: l'uno considera le cose, che tratta, più largamente e profondamente: molto osserva, e delle sue osservazioni si giova a dare, con pochi tratti, o con un solo, immagine più viva e sensibile dei suoi pensamenti; l'altro è più acuto e minuto: osserva più sottilmente, ricerca, raffronta, e dice tutto quel che l'osservazione e la ricerca gli scuopre. Il primo dirà in genere con immagini

[1] Verso pittoresco. *Antico* per vecchio; *fianco* sineddoche.
[2] Di nuovo.
[3] Quest'ultimo concetto a me pare non troppo limpido, e forse un po' artifizioso. Vuol forse dire che non trovava bellezza, che uguagliasse quella di Laura, o vuol dire che in tutti andava cercando col desiderio e coll'immaginativa le fattezze di lei?

potenti e con grande altezza di sensi l'effetto che gli fa la vista della donna sua, senza fermarsi troppo intorno al luogo, al tempo, al modo; l'altro non ne parla forse mai così; ma ora vi parla dei capelli, ora degli occhi, ora delle vesti, ora delle attitudini, ora dei particolari del luogo, dove la scorge; e di tutto vi ragiona con una fecondità mirabile, con gran dolcezza e delicatezza di sentimento, e spesso con una certa sottigliezza. Per questo avviene che il Petrarca si compiace di certi ravvicinamenti, in cui senti grande acume, che forse talvolta rasenta l'artifizio, e che gli fa, anche nei soggetti più sentiti e nelle più belle poesie, moltiplicare e quasi sfoggiare le antitesi, delle quali invece Dante, se togli pochissimi canti della *divina Commedia,* dove la materia sembra richiederle,[1] è notevolmente parco. Le menti loro, tutte e due grandissime, pure non hanno la medesima tempra, e questa diversità si rispecchia o riversa nelle opere loro.[2]

---

[1] Per lo più o gli servono, come in qualche luogo del *Paradiso,* a meglio dare ad intendere qualche cosa misteriosa; o a ritrarre il linguaggio appassionato di chi vede le cose come non dovrebbero essere; o di chi oppone, disputando, qualche argomento a quello che gli si rinfaccia. Tali puoi vederne negli episodi di Farinata degli Uberti (*Inf.,* X), di Brunetto Latini (*Inf.,* XV). di Niccolo III (*Inf.,* XIX), di Guido da Montefeltro (*Inf.,* XXVII), di maestro Adamo e Sinone (*Inf.,* XXX), di Ugolino (*Inf.,* XXXIII): nelle invettive del canto VI e del XIV del *Purgatorio,* nei rimproveri di Beatrice a Dante (*Purg.,* XXX): in certe rampogne di Cacciaguida (*Par.,* XVI) e nelle invettive di S. Pietro contro Bonifazio VIII e contro la corruzione del mondo (*Par.,* XXVII) e di Beatrice contro i cattivi predicanti (*Par.,* XXIX). Un po' studiate potranno forse parere soltanto alcune del canto XIII dell'*Inferno.* Ma nel Petrarca c'è ben altro.

[2] Potrai far simili considerazioni, confrontando l'Ariosto ed il Tasso, dei quali il primo più impetuosamente e fervidamente immaginoso non si trattiene in una immagine lungamente, ma per lo più passa da una ad un'altra in un lampo, quasi gli se n'affollino tante alla fantasia, che non possa fermarsi a considerarne una sola; l'altro invece procede più quieto e più ampio, le immagini spesso vagheggia e particolareggia assai, e per quanto glielo permette la poesia, ne penetra la ragione e fa che nell'espressione sua si riveli. Ha poi sempre l'andatura maestosa e uniforme del cavallo, che conduce il trionfo; l'altro il guizzare e il balzare sbrigliato del cavallo da battaglia.

Il Tasso, per es., vuol darci ad intendere l'impeto, con cui Rinaldo va colla spada addosso a Gernando, così:

Ma per le voci altrui già non s'allenta
  Nell'offeso guerrier l'impeto e l'ira;
  Sprezza i gridi e i ripari, e ciò che tenta
  Chiudergli il varco, ed a vendetta aspira;
  E fra gli uomini e l'arme oltre s'avventa
  E la fulminea spada in cerchio gira,
  Sicchè le vie si sgombra, e solo, ad onta
  Di mille difensor, Gernando affronta;
E con la man nell'ira anco maestra
  Mille colpi vêr lui drizza e comparte.
  Or al petto, or al capo, or alla destra
  Tenta ferirlo, or alla manca parte;
  E impetuosa e rapida la destra
  È in guisa tal, che gli occhi inganna, e l'arte,
  Tal, ch'improvvisa e inaspettata giunge
  Ove manco si teme, e fere, e punge.
(*Ger. lib.,* V, st. 29-30).

È una bellissima descrizione; ma lo sfoggio dei particolari ci si sente un po' troppo. E similmente in quest'altra: Argante, ferito da Tancredi:

.... la vendetta far tanto desia,
  Che sprezza i rischi e le difese oblia;
E congiungendo a temerario ardire
  Estrema forza, infaticabil lena,
  Vien che si impetuoso il ferro gire,
  Che ne trema la terra e il ciel balena.
  Nè tempo ha l'altro, onde un sol colpo tire,
  Onde si copra, onde respiri appena;
  Nè schermo v'è, ch'assecurar il possa
  Dalla fretta d'Argante e dalla possa.
(*Ger. lib.,* VI, st. 45-46).

Voi ci sentite la stessa mano, e la medesima magnifica abbondanza. Or udite l'Ariosto. Combattono Sacripante e Rinaldo (*Orl. fur.,* II, st. 10):

Ecco Rinaldo, con la spada, addosso
  A Sacripante tutto s'abbandona;
  E quel porge lo scudo, ch'era d'osso

Adunque, la diversità del fine, che l'autore si propone nel trattare un certo argomento, e la diversa tempra dell'ingegno possono variare notevolmente il modo d'immaginare e di scrivere le opere letterarie. E ne possiam vedere altri esempi anche più manifesti.

Quanto al fine, basti rammentare che il Machiavelli, tratteggiando la storia d'Italia nei tempi di mezzo collo scopo di dar risalto all'origine e al progresso dell'antagonismo fra la potestà imperiale e la pontificia, che deve spiegar le divisioni italiane per modo, da esser buona preparazione a intendere e apprezzare a dovere la storia delle fa-

---

E la piastra d'acciar temprata e buona.
Taglial Fusberta, ancorchè molto grosso;
Ne geme la foresta e ne risuona etc.

I primi due versi, bellissimi, con quell'immagine scolpita in un'espressione sommamente efficace, dicono tanto, quanto le ottave citate del Tasso; come in un'ottava precedente con la sola comparazione del martellar dei Ciclopi nella fucina di Vulcano è rappresentato il rapido e terribile avvicendarsi dei colpi dei due guerrieri, che il Tasso dice nell'ottava seguente (c. VI, st. 48):

Vinta dall'ira è la ragione e l'arte,
E le forze il furor ministra e cresce.
Sempre che scende il ferro, o fora, o parte
O piastra, o maglia, e colpo invan non esce,
Sparsa è d'armi la terra, e l'armi sparte
Di sangue, e il sangue col sudor si mesce.
Lampo nel fiammeggiar, nel romor tuono,
Fulmini nel ferir le spade sono.

Considera infine queste due strofe stampate l'una sull'altra, e in cui senti che il Tasso ha voluto seguir l'orme dell'Ariosto, del quale usa perfino certe frasi; e vi scorgerai pur sempre il diverso modo d'immaginare. Descrivono in modo generico i particolari del combattimento; ma nella descrizione dell'Ariosto non vedrai rilevato, se non quel che a uno spettatore possa ferir l'immaginazione, anzi il senso della vista (Loc. cit., st. 9):

Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
Colpi veder, che mastri son del gioco.
Or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,
Ora coprirsi, ora mostrarsi un poco;
Ora crescere innanzi, ora ritrarsi,
Ribatter colpi, e spesso lor dar loco;
Girarsi intorno, e d'onde l'uno cede
L'altro aver posto immantinente il piede.

Il Tasso, invece, entra di più nelle ragioni dell'arte di schermire, e però insiste più su certe cose, che l'altro tocca appena, come sulle finte, una delle quali poi descrive nella strofa seguente; e più che l'apparenza rileva l'effetto ed il fine delle varie mosse (Loc. cit., st. 42):

Cautamente ciascuno ai colpi move
La destra, ai guardi l'occhio, ai passi il piede.
Si reca in atti vari, in guardie nove;
Or gira intorno, or cresce innanzi, or cede,
Or qui ferire accenna, e poscia altrove,
Dove non minacciò, ferir si vede;
Or di sè discoprire alcuna parte,
Tentando di schernir l'arte con l'arte.

E tuttavia l'Ariosto, nella sua fervida e abbondante fantasia, è ben lontano dalla potente sobrietà e dalla brevità efficace e severa di Dante; come potrà apparire da certi luoghi, dove evidentemente volle gareggiare con lui, tratteggiando le medesime immagini.

Così Dante, alludendo alle continue variazioni politiche di Firenze, esce in questa forte similitudine (*Purg.*, VI, 149-151):

Vedrai te somigliante a quella inferma,
Che non può trovar posa in su le piume,
Ma con dar volta suo dolore scherma.

E riesce, in così breve cenno, più efficace, che non l'Ariosto, dove ci rappresenta così l'inquietudine di Rodomonte:

Come l'infermo, che dirotto e stanco
Di febbre ardente, va cangiando lato;
O sia su l'uno, o sia su l'altro fianco,
Spera aver, se si volge, miglior stato;
Nè sul destro riposa, nè sul manco,
E per tutto egualmente è travagliato;
Così il pagano al male, ond'era infermo,
Mal trova in terra e male in acqua schermo.
(*Orl. fur.*, XXVIII, st. 90).

Altrove l'Ariosto emula più felicemente la brevità del suo esemplare, sebbene non ne raggiunga la forza: forse anche per la minor convenienza dei termini della comparazione; Rodomonte, per gelosia furibondo (Ivi, XVIII, st. 36),

Va con più fretta, che non va il ramarro,
Quando il ciel arde, a divorar la via.

Dove inoltre il secondo verso è stupendo, ma il primo è assai più fiacco di quelli di Dante, che citammo alla pag. 102.

zioni di Firenze; ristringe in due paragrafi (*Stor. fior.*, I, 17-18) il racconto delle molte discese di Federigo Barbarossa in Italia, facendo un accenno fuggevole alla lega veronese, e volando poi alla pace di Costanza, senza neppur ricordare la battaglia gloriosissima di Legnano. Ben vi parla tuttavia della sommissione di Enrico II d'Inghilterra ad Alessandro III, che gli giova a rilevare quanto fosse allora grande e riverita l'autorità del Pontefice; e di tutto con una certa frettolosa freddezza, che gli permetta di trarre qua e là dal racconto considerazioni pratiche. Cesare Balbo, invece, che scrive una compendiosa storia d'Italia, coll'animo di eccitare negli Italiani la brama dell'indipendenza e di mostrare il danno rovinoso delle loro discordie, si estende alquanto di più in quella parte, e scrive pagine di fuoco (*Somm. della st. d'It.*, VI, 8-11), in cui senti tutta l'anima sua, sull'assedio di Crema, sulla *Concordia* che riunì le due leghe di Verona e di Pontida, e sulla battaglia del 29 di maggio.

Quanto alla diversità che può nascere dalla diversa tempra dell'indole o dell'ingegno di chi scrive, anche se il fine è il medesimo ed uguale la cosa di cui si ragiona, potrà apparire dagli esempi seguenti.

Il Petrarca e l'Alfieri voglion significare come non vi sia espressione sufficiente a dir l'amore che sentono; e lo fanno in questi due sonetti:

Più volte già dal bel sembiante umano
Ho preso ardir con le mie fide scorte
D'assalir con parole oneste, accorte
La mia nemica, in atto umile e piano:(1)
Fanno poi gli occhi suoi mio pensier vano,
Perch'ogni mia fortuna, ogni mia sorte,
Mio ben, mio male, e mia vita e mia morte,
Quel che solo il può far,(2) l'ha posto in mano.
Ond'io non pote' mai formar parola.
Ch'altro che da me stesso fosse intesa;
Così m'ha fatto Amor tremante e fioco.
E veggio or ben che caritate accesa (3)
Lega la lingua altrui, gli spirti invola.
Chi può dir com'egli arde, è 'n picciol foco.

(*In vita*, son. 118).

S'io t'amo! O donna! io nol diria volendo.
Voce esprimer può mai quanta m'ispiri
Dolcezza al cor, quando pietosa giri
Vèr me tue luci, ove alti sensi apprendo? (4)
S'io t'amo? e il chiedi? e nol dich'io tacendo?
E non tel dicon miei lunghi sospiri,
E l'alma afflitta mia, che par che spiri,
Mentre dal tuo bel ciglio immobil pendo? (5)
E non tel dice ad ogni istante il pianto,
Cui di speranza e di temenza misto
Versare a un tempo e raffrenare io bramo?
Tutto tel dice in me: mia lingua intanto
Sola tel tace: perchè il cor s'è avvisto
Ch'a quel ch'ei sente, è un nulla il dirti:
[— Io t'amo!

(*Rime d'affetto*, son. I. Firenze, 1858, p. 289).

Nell'uno è timidezza, che non sa formar le parole; nell'altro un impeto d'affetto, che lo spinge a parlare alla donna sua, ma gli fa parere ogni espressione pallida e debole: il primo ragiona, come suole, di quel che prova nell'animo, quasi osservando e riferendo e non senza rilevare i contrasti fra quel che si propone di fare e quello che fa, e fra il bene ed il male, che dalla donna sua può venirgli: l'altro lascia parlar la passione che si sfoga in forti figure d'interro-

[1] Vuol dire che la benignità dell'aspetto di Laura l'aveva consigliato e spinto a tentar di parlare e d'aprirle umilmente l'animo suo; ma che poi resta sbigottito a veder gli occhi di lei, e non l'osa più.

[2] Intende di dire Amore.

[3] Cioè un amore ardente.

[4] Che m'ispirano sentimenti nobili.

[5] Mentre non so staccar gli occhi miei dai tuoi. Nota la potente immagine.

gazione e d'esclamazione, e gli forma nell'animo immagini di notevole forza e singolarità. Là è tutto delicatezza; qua tutto impeto e nervo.

Similmente Annibal Caro e Michelangelo Buonarroti, non pur contemporanei, ma anche amici, sentendosi appressare la morte, volgono il pensiero al Signore, e ripensando i falli della vita trascorsa, invocano la misericordia di Lui. Non potrebb'esservi maggior somiglianza nè di materia, nè di fine. Pur chi non sentirà differenza grande e d'immaginazione e d'espressione, nei due sonetti seguenti?

Carico d'anni e di peccati pieno
E col tristo uso radicato e forte,
Vicin mi veggio all'una e all'altra morte, (1)
E parte (2) il cor nutrisco di veleno. (3)
Nè proprie forze ho, ch'al bisogno sièno,
Per cangiar vita, amor, costume o sorte,
Senza le tue divine e chiare scorte, (4)
Più che da noi, per noi qui guida e freno.
Ma non basta, Signor, che tu m'invogli,
Di ritornar là, dove l'alma sia,
Non, come prima, di nulla, creata. (5)
Anzi che del mortal la privi e spogli, (6)
Prego m'ammezzi l'alta ed erta via,
E fia più chiara e certa la tornata. (7)

(Son. LXX, ed. princ.).

Egro, (8) e già d'anni e più di colpe grave,
Signor, giace il tuo servo; e il doppio incarco
Di due morti lo sfida, (9) e d'ambe al varco
Si vede giunto, onde sospira e pave. (10)
L'una mi fòra (11) ben cara e soave;
Di tal peso sarei, morendo, scarco! (12)
Ma l'altra, oh duro passo! oh come il varco,
Pria che 'l mio pianto e il tuo sangue mi [lave? (13)
Non più vita, Signor; spazio ti chieggio
A morir salvo. (14) E già che ora m'è dato
Sperar, perchè se' pio, perchè mi pento;
La tua salute e la tua gloria veggio, (15)
E vengo a te, del mondo e del mio fato
E d'ogni affetto uman pago e contento. (16)

(*Opere*. Fir. 1864, pag. 461).

Lasciamo stare la forma più aggraziata, più culta, più limpida, più curata nel Caro, più ruvida ed aspra, ma non meno espressiva nell'altro; tu senti in tutto il sonetto del Buonarroti un immaginare più alto e più fiero: vede egli le sue colpe, e sente soprattutto man-

---

[1] Alla corporale e all'eterna: al fin della vita mortale e alla dannazione.

[2] Frattanto. Vedi sopra, pag. 55, n. 3. Il Fanfani nel *Vocab. dell'uso tosc.*, s. v., disse quest'avverbio ancor vivo, almeno sulle labbra della sua suocera; a me non è accaduto mai di sentirlo, nè a Firenze, nè altrove.

[3] Cioè m'accoro tormentosamente; o forse, come interpetra il Guasti: tuttavia mi avveleno colle passioni. Potente immagine a ogni modo.

[4] Senza la scorta sicura della tua grazia, che noi non meritiamo (non è dunque *da noi*), ma che tu ci largisci (*per noi*).

[5] Spiega il Guasti: " Che tu m'invogli di ritornare in cielo, dove l'anima sia creata, non già dal nulla, come nell'origine sua (ma facendosi divina nel tuo lume di gloria) ". Ma certo è contorto ed oscuro anzichè no.

[6] Prima che tu la sciolga dal corpo.

[7] Coll'aiuto della grazia divina spera gli sia resa più facile, e come ammezzata la via del cielo, e fatto più certo il potervi tornare.

[8] Ammalato: latinismo.

[9] Gli toglie ogni fiducia, lo spaurisce, lo sgomenta. *Incarco* gravezza, poi pena; il dolore che dà la paura. Vedi l'idea stessa com'è espressa diversamente.

[10] Teme; latinismo. Sentirai facilmente quanto minor forza è in queste immagini ed espressioni, che nelle corrispondenti del Buonarroti.

[11] Sarebbe. Intendi la morte del corpo.

[12] Epifonema. Tanto è grave il peso dei rimorsi, di cui la morte mi sgraverebbe!

[13] Come posso accingermi a quel passo pauroso, se le mie colpe prima non siano lavate dal mio pentimento e dai meriti del sangue sparso dal Salvatore? Seppure non s'accenna ai due Sacramenti della Penitenza e dell'Eucaristia.

[14] Non chiedo di viver più vita terrena, ma di stare nel mondo ed in me quel tanto, che mi basti a pentirmi e salvarmi: ed è detto stupendamente, con ardore vero, che si sente più che mai nel verso che segue.

[15] Me le veggo dinanzi, tanto sicuramente le spero!

[16] Con più proprietà il Petrarca: (*In morte*, son. 83):

Ed al Signor, ch'i' adoro e ch'i' ringrazio,
Che pur col ciglio il ciel governa e folce,
Torno stanco di viver, non che sazio.

carsi le forze a combattere e vincere l'abito del male, ch'egli esprime con un aspro verso, che Dante certamente non avrebbe rifiutato per suo; e chiede al Signore le forze per questa pugna, e il pentimento sincero, che gli faccia più agevole sradicare la mala consuetudine e sollevarsi al Cielo. Nel Caro è ben altra soavità di lamento e di affetto: egli dipinge la sua paura della dannazione, non della morte, perchè è oramai già rassegnato e distaccato dalle cose terrene; al combattimento del male non pensa, ma con un impeto affettuoso di desiderio rivolge a Dio, nelle terzine stupende, una preghiera, in cui proprio senti palpitare e lo spavento del periglio e la speranza fiduciosa. Tu senti infine qua e là nobili proponimenti ed affetti, trovi qua e là bellezze vere da ammirare; eppure vi scorgi una differenza grandissima; ed è naturale: il primo è dell'artista animoso, che concepiva il David e il Mosè e il giudizio finale della Sistina, e che invidiava a Dante, pur d'averne la virtù, l'aspro esilio:[1] l'altro del cultissimo cortigiano, che seppe ritrarre meglio che nessun altro in Italia la soavità e la magnificenza dell'epopea virgiliana.

Passando ora ad un altro ordine di cose e ad un genere di scritture molto diverso, vediamo in che modo accennassero o narrassero i medesimi fatti due storici contemporanei, e, almeno rispetto a quello che qui si cita, dello stesso sentire.

« Mario Pagano, al quale tutta la generazione risguardava con amore, con rispetto, fu mandato al patibolo dei primi: era visso[2] innocente, visso desideroso di bene; nè filosofo più acuto, nè filantropo più benevolo di lui mai si pose a voler migliorare quest'umana razza, e consolar la terra. Errò, ma per illusione,[3] ed il suo onorato capo fu mostrato in cima agl'infami legni,[4] sede solo dovuta ai capi di gente scellerata ed assassina. Non fè segno di timore, non fè segno di odio. Morì qual era vissuto, placido, innocente, e puro. Il piansero da un estremo all'altro d'Italia con amare lagrime i suoi discepoli, che come maestro, e padre, e più ancora come padre, che

---

[1] Mi piace di riportar qui tutto il sonetto (*Son.* I, ed. princ.), nel quale sentirai la medesima forte sprezzatura e lo stesso nobile immaginare, che senti nel sonetto citato nel testo; e potrai meglio farti un'idea di quel, che, come vedrai, si chiama lo *stile* d'un autore:

Dal ciel discese, e col mortal suo, poi
 Che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,
 Ritornò vivo a contemplare Dio,
 Per dar di tutto il vero lume a noi;
Lucente stella, che co' raggi suoi
 Fè chiaro, a torto, il nido, ove nacqu' io;
 Nè sarè 'l premio tutto 'l mondo rio.
 Tu sol che lo creasti, esser quel puoi.
Di Dante dico, che mal conosciute
 Fûr l'opre sue da quel popolo ingrato,
 Che solo a' giusti manca di salute.
Fuss' io pur lui! ch'a tal fortuna nato,
 Per l'aspro esilio suo con la virtute
 Darei del mondo il più felice stato.

Inferno pio chiama in modo nuovo e ardito il Purgatorio. *Sare'* sarebbe. *Manca di salute* è implacabile.

[2] Participio fuor dell'uso; ma il Botta di parole non comuni si compiaceva, quando gli sembrassero crescer dignità a quel che scriveva.

[3] Allude alle astrattezze platoniche sognate dal Pagano e dai principali capi della repubblica partenopea, e di cui fa loro rimprovero nel libro XVI. Mario Pagano fu l'autore della costituzione repubblicana: era professore di diritto nell'Università.

[4] Le forche. Usa la perifrasi, per desiderio di nobilitare la forma.

come maestro, il rimiravano. Il piansero con pari affetto tutti coloro, che credono, che lo sforzarsi di felicitare la umanità è merito, e lo straziarla delitto.[1] Non si potrà dir peggio dell'età nostra di questo, che un Mario Pagano sia morto sulle forche.

Domenico Cirillo medico e naturalista, il cui nome suonava onoratamente in tutta l'Europa, non isfuggì il destino di chi ben ebbe amato in tempi tanto sinistri. Richiesto una prima volta di entrare nelle cariche repubblicane aveva negato, perchè gl'incresceva l'allontanarsi dalle sue lucubrazioni tanto gradite di scienze benefiche e consolatorie. Gli fecero una seconda volta suonare agli orecchi il nome e la necessità della patria. Lasciossi, come buon cittadino, piegare a queste novelle esortazioni. Eletto del Corpo legislativo nè cosa vi disse, nè vi fece, se non alta, generosa e grande; ed il gridar per vezzo contro i re, e contro gli aristocratici stimava indegno di lui[2] per ragione, il propor cose a pregiudizio d'altri indegno di lui per affetto. La dottrina l'ornava, la virtù l'illustrava, la canizie il rendeva venerando. Ma i carnefici[3] non si rimanevano, perchè il tempo era venuto, che una illusione proveniente da fonte buona coll'estremo sangue si punisse ed alla virtù vera non si perdonasse. Se gli offerse la grazia, purchè la domandasse, non perchè virtuoso, dotto, e da tutto il mondo onorato fosse, ma perchè aveva servito della sua arte Nelson ed Emma Liona.[4] Rispose sdegnato, non volere domandar grazia ai tiranni, e poichè i suoi fratelli morivano, voler morire ancor esso, nè desiderio alcuno portar con sè di un mondo, che andava a seconda degli adulteri, dei fedifragi, dei perversi. La costanza medesima, che mostrò coi detti, mostrò coi fatti: perì per mano del carnefice, ma perì immacolato, e sereno, e tra Nelson e lui fu in quella suprema ora gran differenza, perchè l'uno saliva nel suo preparato seggio in cielo, e l'altro restava nel suo disonorato seggio in terra....

Fu Mantonè,[5] antico ministro di guerra, condotto alla presenza di Speciale,[6] e quante volte era interrogato da lui, tante rispondeva:

---

[1] Anzi il medico Diomede Marinelli, scriveva in certi suoi *diurnali*, sotto la data del 29 d'ottobre, quando furon giustiziati il Pagano, il Cirillo, Ignazio Ciaia e Giorgio Pigliacelli: " Per la morte di questi tali la città tutta ha patito „ (FORTUNATO, *I Napoletani del 1799*, p. 87).

[2] Di sè. Cfr. pag. 185, n. 6. E nota la gravità, che viene dall'anafora.

[3] Intende la *giunta di stato*, che versò tanto sangue in nome del re Ferdinando, e diceva sacrilegamente di versarlo anche in nome di Dio!

[4] Lord Nelson, il vincitore d'Aboukir mandato con le sue navi dal re Giorgio III in soccorso del Borbone, e che troppo si mescolò in quella brutta repressione, che diresse anche a sfogo di suoi rancori personali nella condanna dell'ammiraglio Francesco Caracciolo. Emma Liona bella e svergognata venturiera inglese sposata da lord Hamilton ambasciatore a Napoli, amata dal Nelson e chiamata col nome d'*amica* dalla regina Carolina di Borbone.

[5] Gabriele Manthoné, di Pescara, generale d'artiglieria, ministro della guerra della repubblica partenopea, resistè fino all'estremo nel Castel nuovo: poi il 17 di giugno capitolò, col card. Ruffo e coi rappresentanti delle potenze alleate, salva la vita e i beni dei presidii repubblicani dei Castelli (nuovo e dell'uovo), e data loro libertà di vivere senza molestie a Napoli, o di riparare a Tolone su navi francesi. Pochi giorni dopo, il Nelson per ordine del re revocava la capitolazione, allegando che *i re non patteggiano coi sudditi;* e tutti i repubblicani dei castelli venivano carcerati, anche i già riparati sulle navi francesi. Ben dice il Colletta: " Era tempo d'infamie „ (Lib. IV, in fine).

[6] Vincenzo Speciale siciliano consiglie-

" Ho capitolato „. Avvertito, apprestasse le difese, rispose: " Se la capitolazione non mi difende, avrei vergogna di usare altri mezzi „. Condannato a morte, camminava col capestro al collo, in mezzo a' suoi compagni, con fronte alta e serena: .... Salite, senza mutare nè viso, nè atto, le fatali scale, dimostrò, che l'uomo, quantunque percosso dalla fortuna, è più forte di lei, e che non lo spaventa la morte „.[1]

(Botta, *Op. cit.*, lib. XVIII).

" Erano morti Oronzo Massa[2] ed Eleonora Pimentel;[3] successe Gabriele Manthoné, che dimandato da Speciale quali cose avesse fatte per la repubblica: " Grandi, rispose; non bastevoli: ma finimmo capitolando... „ " Che adducete, replicò il giudice, in vostra discolpa? „ " Che ho capitolato... „ " Non basta „. " Ed io non ho ragioni per chi dispregia la fedeltà dei trattati „. Andò sereno alla morte.[4]

. . . .

Mario Pagano solamente disse ch'egli credeva inutile ogni difesa; che per continua malvagità di uomini e tirannia di governo gli era odiosa la vita, che sperava pace dopo morte.

Domenico Cirillo, dimandato della età, rispose sessant'anni; della condizione, medico sotto il principato, rappresentante del popolo nella repubblica. Del qual vanto sdegnato il giudice Speciale, dileggiandolo disse: " E che sei in mia presenza?.... „ " In tua presenza, codardo, sono un eroe! „ Fu condannato a morire.[5] La sua fama e l'aver tante volte medicato i re e i reali trattenevano l'iniquo adempimento della sentenza; nel qual tempo Hamilton e Nelson facendoli dire nelle carceri che s'egli invocasse le grazie del re le otterrebbe, quel magnanimo rispose aver perduto nello spoglio della casa tutti i lavori dell'ingegno, e nel ratto della sua nipote, donzella castissima, le dolcezze della famiglia e la durata del nome; che nessun bene lo invitava alla vita e che aspettando quiete dopo la morte, nulla farebbe per fuggirla. E l'ebbe sulle forche insieme a Mario Pagano, Ignazio Ciaia e Vincenzo Russo;[6] tanta sapienza, e tanti studii, e tanto onore d'Italia distruggeva un giorno! La plebe spettatrice fu muta e rispettosa, poi dicevano che il re, se non fosse stato sollecito il morir di Cirillo, avrebbe fatta grazia; ma quella voce menzognera e servile non ebbe durata nè credito „.[7]

(Colletta, *St. del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*. Lib. V, § V).

[illegible] dei più tristi di quella tristamente famosa giunta di stato.

[1] Cfr. questo luogo del Botta con l'altro citato a pag. 184-186. Una certa differenza ti parrà che ci sia, richiesta dalla diversa materia, specialmente nella collocazione delle parole, che ha qui altre ragioni da quelle, che là rilevammo. Ma senti pur sempre il medesimo autore, la stessa anima, lo stesso modo di concepire e di rappresentare: il solito fare severamente sentenzioso, la medesima solenne dignità della forma, lo stesso disdegno, si può dire, del servirsi dei modi comuni, la stessa ampiezza e abbondanza così nelle cose dette, come nel modo del dirle.

[2] Generale d'artiglieria; portò e sottoscrisse la capitolazione.

[3] Eleonora Fonseca Pimentel romana, letterata, aveva diretto, a Napoli, il *Monitore della repubblica*.

[4] Nota brevità, specialmente in quest'ultima parte, che posta così sola qui in fine, a conclusione, lascia un'impressione profonda in chi legge.

[5] Potrebbe ripetersi qui la nota 4.

[6] Veramente l'avv. Vincenzo Russo fu giustiziato il 19 di novembre. (V. Fortunato, *Op. cit.*, pag. 40).

[7] Nota il periodare meno uniforme di

Vibrati e fieri ambedue; ma il primo più solenne e magnifico, perchè, grandemente compreso della dignità della storia, la considera come un tribunale, nel quale si giudicano, per ammaestramento altrui, le azioni degli uomini; e però con una forma più alta di quella del parlare ordinario, si estende molto intorno alle qualità delle persone, di cui parla, e, qui come altrove, sentenzia con parole di fuoco, e lodando e vituperando. L'altro cerca piuttosto la vigoria nella semplicità e nella brevità: sceglie fra i particolari dei fatti quelli, che giudica possano far più effetto ai lettori e più distintamente dipingere le persone e le cose; il giudizio lascia a chi legge: ti sembra storico più calmo e più freddamente severo; l'altro più caldo e più fieramente agitato dai casi che narra, sembra che tema di mentire a se stesso o di mancare all'ufficio suo, se non rivela tutto quel che gli bolle nell'anima.

§ 3. La diversa tempra dell'ingegno di chi scrive si rivela, oltrechè nel diverso immaginare e nella varia scelta dei fatti o dei concetti da significare a chi legge, e delle espressioni che sembrino rappresentarli meglio, anche nel vario modo di ordinarli, e collegarli, e aggrupparli; e però (lasciando stare l'ordine vario, in cui possono disporsi le varie parti di opere, che trattino il medesimo argomento) anche nella collocazione delle parole, che in generale dall'intendimento dell'autore dipende, e soprattutto nella struttura dei periodi, che non tutti fanno allo stesso modo, perchè non tutti scorgono in uno stesso modo collegati e congiunti i concetti, che vogliono esprimere. Certe cose appariranno alla mente di alcuno come parti o rispetti diversi di un fatto compiuto unico; ad altri invece parrà, che, pur avendo una certa relazione fra loro, possano tuttavia considerarsi separatamente e come tanti fatti compiuti ciascuno per conto suo. In generale, le menti molto meditative e riflessive, nel considerar lungamente e freddamente un certo ordine di cose, si fanno una tale idea del legame, che le unisce, che non le sanno poi separare; e però a quella che è principale subordinano tutte le altre, come parti accessorie di un concetto medesimo, ma pur ne-

---

quello del Botta; e soprattutto il maggiore studio della brevità; l'uso del dialogismo; il cercare di far parlare i fatti da sè e di esporli nel modo più potentemente semplice che si possa, piuttostochè adornarli o commentarli con osservazioni, che rivelino l'animo dello storico. Non che il Colletta non sia a quando a quando sentenzioso; ma molto meno del Botta, e rifugge da quello studio, che nel Botta è evidente, di accrescer colla grandezza della forma l'importanza dei fatti.

cessarie a intenderlo compiutamente, e inseparabili però le une dalle altre. Le menti più calde e più fervide, invece, quasi non sapessero resistere alla bramosia di rivelare quello che a loro apparisce via via, registrano per dir così, i singoli fatti, i singoli concetti, come per non lasciarseli sfuggire, e nella foga dell'immaginare si fermano meno a considerare i legami, che possano avere fra loro. Indi è che questi coordinano più spesso, quelli più spesso subordinano gli uni agli altri i concetti loro; questi fanno spesso un periodo di quel che per gli altri è soltanto un membro di periodo; ed ecco che per la diversa tempra dell'ingegno dell'autore varia grandemente anche l'aspetto esteriore delle scritture. [1]

Veggasi, per es., questo racconto del *Novellino* (nov. 43, ed. cit.), che il Boccaccio accolse poi nel *Decameron:*

" Era una Guasca in Cipri; un dì le fue fatta molta villania ed onta tale, che non la potea sofferire. Mossesi e andonne al Re di Cipri, e disse: messere, a voi sono già fatti diecimila disonori, ed a me n'è fatto uno; pregovi che voi, [2] tanti n'avete sofferti, m'insegniate sofferire il mio uno. Lo re si vergognò molto, e cominciò a vendicare li suoi, ed a non volerne più sofferire ".

E osservisi quanto cambiò sotto la penna del grande scrittore certaldese (*Decam.* Giorn. I, nov. 9):

" Ne' tempi del primo Re di Cipri, dopo il conquisto fatto della Terra santa da Gottifrè di Buglione, avvenne che una gentildonna

[1] Indi nasce la varietà grande di una cosa, di cui pur la Grammatica assegna le regole: intendo della punteggiatura, che il Leopardi diceva " non piccola parte della buona o cattiva qualità dello stile " (*Epist.*[5] l. 124. E cfr. l. 137, 269), e le cui leggi pertanto non sarà inutile di richiamar brevemente alla memoria dei giovani. Il punto fermo separa i *periodi.* Se, terminato un periodo, si passa ad un altro ordine di cose o di pensieri, si tronca anche il filaro e si fa un nuovo capoverso; se si venga a dire altra cosa, che non esca dell'ordine di quelle già esposte, si pone il punto, ma senza passare a un filaro nuovo. Se un concetto compiuto risulta dal complesso di più altri, che potrebbero star ciascuno da sè, ma fra i quali la mente nostra vuol far rilevare una certa relazione, e però li coordina o li subordina secondo i casi; allora, ciascun di quelli forma un *membro* del periodo, e si separa dall'altro per mezzo del punto e virgola; o dei due punti, quando il membro che segue sia esplicazione o dichiarazione di quel che precede. Le singole proposizioni, di cui ciascun periodo o ciascun membro può comporsi, si separano colle virgole. Dell'uso degli altri segni è qui superfluo parlare. Questa la regola; ma il divario, che fa anche della punteggiatura, o meglio del modo di punteggiare, una parte o un aspetto dello stile, viene appunto dal vario modo, nel quale gli uomini considerano i concetti e li pongono in relazione fra loro, secondo quello che abbiamo detto nel testo.

[2] Tace il pronome relativo, cosa frequente nelle scritture dei primi secoli, qui utile anche all'armonia, per la prossimità della congiunzione.

di Guascogna in pellegrinaggio andò al Sepolcro, donde tornando, in Cipri arrivata,[1] da alcuni scellerati uomini villanamente fu oltraggiata: di che ella senza alcuna consolazion dolendosi, pensò d'andarsene a richiamare al Re; ma detto le fu per alcuno che la fatica si perderebbe; perciocch'egli era di sì rimessa vita, e da sì poco bene,[2] che, non che l'altrui onta con giustizia vendicasse, anzi infinite, con vituperevole viltà, a lui fattene, sosteneva: intantochè chiunque avea cruccio alcuno, quello col fargli alcuna onta o vergogna sfogava.[3] La qual cosa udendo la donna, disperata della vendetta, ad alcuna consolazion della sua noia,[4] propose di volere mordere la miseria[5] del detto Re; ed andatasene piagnendo davanti a lui, disse: Signor mio, io non vengo nella tua presenza per vendetta ch'io attenda della ingiuria che m'è stata fatta; ma in soddisfacimento di quella ti priego che tu m'insegni come tu sofferi quelle, le quali io intendo che ti son fatte, acciocchè, da te apparando, io possa pazientemente la mia comportare; la quale (sallo Iddio), se io far lo potessi, volentieri ti donerei, poi[6] così buon portatore ne se'. Il Re infino allora stato tardo e pigro, quasi dal sonno si risvegliasse, cominciando dalla ingiuria fatta a questa donna, la quale agramente vendicò, rigidissimo persecutore divenne di ciascuno che contro all'onore della sua corona alcuna cosa commettesse da indi innanzi „.

Il Boccaccio ha ampliato molto il racconto compendiosissimo del *Novellino*, rilevando tutto quello, che là era implicito e sottinteso: indi la maggior lunghezza della sua novella; ma pure di tante notizie di più egli ha fatto meno periodi, che non ne fossero in quel racconto brevissimo. L'essere la donna in Cipro, e la ragione perchè v'era, l'oltraggio che vi ricevette e il proponimento di richiamarsene al re son fatti distinti, ma dei quali l'autore ha rilevato l'intima connessione, riunendoli però in un periodo solo, e in gran parte subordinandoli, come subordina poi i concetti, che esprime nel suo richiamo la donna; e così, dopo, anche il correggersi del Re alla vergogna che ne aveva provata; mentre là le due cose erano coordinate, come tutto il resto. La struttura del periodo è pertanto nelle due scritture diversissima, pel diverso modo tenuto dagli autori nel considerare la cosa.[7] Il che apparirà forse anche più evidentemente dalle scritture di materia più grave, che ora citeremo.

---

[1] Al Boccaccio è parso necessario, per soddisfazion di chi legge, spiegare come si trovasse la Guasca in Cipro, del che il novellatore, da cui forse egli attingeva, non s'era curato; e gli pare che la cosa sia tanto connessa col resto, che ne fa tutto un periodo.

[2] Cioè così dappoco, di sì poco valore.

[3] Anche questo è parso giustamente necessario al B. di premettere, anzichè lasciarlo argomentare soltanto dalle parole della donna, che altrimenti potevano aver dello strano assai; nè gli è parso altro, che dichiarazione del concetto espresso nel membro precedente.

[4] Questa parola significava allora molto più che non ora. Cfr. *Inf.*, I, 76, XXX, 100; *Decam.* Giorn. IV, nov. 8, etc.

[5] Dappocaggine.

[6] Poichè. Cfr. sopra, pag. 102, n. 4.

[7] Rammenta quante cose affollì il B., p. es., nel 8° periodo d'un'altra novella

Odasi come parla, nel suo *Sommario* (età VII, § 3), Cesare Balbo di fra Girolamo Savonarola:

" I Fiorentini tentavano intanto[1] riordinar lor repubblica sgombra di[2] Medici; ma eran divisi in parti, non più nazionale o straniera, nè per il Papa o l'Imperatore, per l'aristocrazia o la democrazia, per la repubblica o la signoria,[3] ma pro e contro un frate domenicano, Gerolamo Savonarola. Costui, zelante, costumato, austero a sè, aspro ad altrui, in tempi corrotti, avea colle prediche politiche tratti molti a sè, vivente ancora Lorenzo.[4] Era stato chiamato al letto di questo morente, e dicesi non l'avesse voluto assolvere, perchè Lorenzo non voleva restituir la repubblica, a modo di lui il frate.[5] Aveva profetato malanni, castighi di Dio, Francesi; ed or pendeva a questi, che avean adempiute sue profezie.[6] I suoi partigiani chiamaronsi *Piagnoni;* i contrari, gente di mondo, gentiluomini i più, *Arrabbiati;* i medii, più o men desiderosi de' Medici, *Bigi,* e poi *Palleschi;* nomi e parti del paro ignobili. I particolari del tempo son vere commedie; il fine tragedia barbarissima, da medio evo che ancor fiorisse. Contrario al frate riformator di costumi e disciplina ecclesiastica era Alessandro VI, naturalmente.[7] Gli proibì di predicare. Il frate obbedì per poco; poi ricominciò, e contro al papa. Allora uscirono da sè, o fecersi uscire contra lui altri frati; prima un Agostiniano,[8] poi un Francescano, Francesco di Puglia, il quale propose una di quelle stoltezze od empietà parecchie volte condannate dalla Chiesa, un giudicio di Dio: che passassero egli fra Francesco e il Savonarola tra una catasta ardente; e chi passasse illeso quegli vincesse. Savonarola non volle, ma s'offrì per lui fra Domenico suo confratello. Appuntossi il dì 7 aprile 1498: grande aspettativa, grand'apparecchio, gran concorso.[9] Ma venuti al duello i due frati, fecero come chi vuole e disvuole, attaccaron disputa sul modo: cioè (quasi profanazione al dirne) sul Sacramento, che il Domenicano volea portar con sè tra le fiamme, e il Francescano non voleva. Non se ne fece altro. Il popolaccio beffato infuriò, gli Arrabbiati si sollevarono; e al dì appresso diedero l'assalto al convento di San Marco, e fecer prigioni fra Gerolamo, fra Domenico, e un terzo, fra Silvestro. I quali poi furono in pochi dì interrogati, torturati, condannati, ed arsi in piazza (23 maggio). — Di Savonarola chi fa un santo, chi un eresiarca precursor di Lutero, chi un eroe di libertà. Ma son

citata (pag. 15), e vedrai se non è proprio natura sua il periodare così.

[1] Non parrà bellissimo questo aggruppamento di dentali, nè il troncar le due parole che seguono; ma a queste delicatezze della forma il B. non guardava.

[2] Dei Medici; questo tacer dell'articolo il Balbo l'ha come per un vezzo, che gli renda più serrato lo scrivere.

[3] Non già la magistratura repubblicana di questo nome, ma la dominazion principesca; e però da scrivere coll'iniziale minuscola.

[4] Dei Medici; il *magnifico.*

[5] Nota durezza di costrutto.

[6] Rammenta, una volta per tutte, quel che è detto nella nota 2.

[7] Nota qui concisione efficacissima.

[8] Fra Mariano da Ghinazzano; il quale, per altro, era già stato avversario invidioso del Savonarola fin da quando viveva Lorenzo il magnifico.

[9] Nota efficace rapidità ben accresciuta dall'asindeto.

sogni: i veri santi non si servon del tempio a negozi umani; i veri eretici non muoion nel seno della Chiesa, come morì, benchè perseguitato, Savonarola; e i veri eroi di libertà sono un po' più sodi, non si perdono in chiasso come lui. Fu un entusiasta di buon conto, e che sarebbe stato forse di buon pro, se si fosse ecclesiasticamente contentato di predicare contro alle crescenti corruttele della spensierata Italia „.

Odasi ora invece il Guicciardini (*Storia d'Italia*, lib. III, c. VI):

" Ma il dì seguente a quello nel quale terminò la vita di Carlo[1] (giorno celebrato dai Cristiani per la solennità delle Palme) terminò in Firenze l'autorità del Savonarola. Il quale, essendo molto prima stato accusato al Pontefice, che scandolosamente predicasse contro a' costumi del Clero e della Corte Romana, che in Firenze nutrisse discordie, che la dottrina sua non fosse al tutto cattolica; e per questo stato chiamato con più Brevi Apostolici a Roma (il che avendo ricusato con allegare diverse scuse)[2] era finalmente l'anno precedente stato dal Pontefice separato con le censure dal consorzio della Chiesa. Per la qual sentenza, poichè si fu astenuto per qualche mese dal predicare, arebbe, se si fosse astenuto più lungamente, ottenuta con non molta difficoltà l'assoluzione; perchè il Pontefice, tenendo per se stesso poco conto di lui, si era mosso a procedergli contro, più per le suggestioni e stimoli degli avversarj, che per altra cagione. Ma egli, giudicando che dal silenzio declinasse così la sua riputazione, o s'interrompesse il fine, per il qual si moveva, come si era principalmente aumentato[3] dalla veemenza del predicare, disprezzati i comandamenti del Pontefice, ritornò di nuovo pubblicamente al medesimo uffizio, affermando le censure pubblicate contro a lui (come contrarie alla divina volontà, e come nocive al bene comune) essere ingiuste e invalide, mordendo con grandissima veemenza il Papa, e tutta la Corte. Da che essendo[4] nata sollevazione grande, perchè i suoi avversari, l'autorità de' quali ogni giorno nel popolo diventava maggiore, detestavano[5] questa inubbidienza; riprendendo che per la sua temerità si alterasse l'animo del Pontefice, in tempo massimamente, che trattandosi da lui con gli altri Collegati della

[1] Carlo VIII re di Francia morì d'apoplessia in Amboise il 7 d'aprile del 1498, lo stesso giorno, in cui si doveva fare a Firenze la prova del fuoco.

[2] Nota come tutte le cure del Rosini che, variando la punteggiatura, cercò di abbreviare i periodi del Guicciardini forse guasti anche dai precedenti editori, non han potuto interamente accomodar questo; la parte chiusa fra parentesi avrebbe dovuto esser coordinata, non subordinata a quel che precedeva; ma è un di quegli anacoluti, in cui può facilmente cadere chi addensi nei periodi troppo gran numero di concetti (v. sopra, pag. 171).

[3] Intendi il fine. S'era aumentato, cioè avvantaggiato, aveva ricevuto favore, incremento, seguito.

[4] Parrebbe che avesse dovuto dire *era*: se no, il periodo non resta compiuto; ma egli è che il G. non aveva fatto il periodo così breve, e così misurato, come è qui, e in tanta moltitudine di particolari, ch'egli subordinava gli uni agli altri, non fa gran maraviglia, che perdesse di vista quel che era concetto principale, o che credesse d'aver già espresso un verbo reggente. Cfr. sopra, n. 2.

[5] Maledicevano, biasimavano.

restituzione di Pisa, era conveniente fare ogni opera per confermarlo in questa inclinazione. E da altra parte lo difendevano i suoi fautori, allegando non doversi per i rispetti umani turbare le opere divine, nè consentire, che sotto questi colori i Pontefici cominciassero a intromettersi nelle cose della loro Repubblica. Nella qual contenzione essendosi perseverato molti giorni, sdegnandosi maravigliosamente[1] il Pontefice, e fulminando con nuovi Brevi e con minacce di censure contro a tutta la Città, fu finalmente comandatogli da' Magistrati che desistesse dal predicare. A' quali avendo egli ubbidito, facevano nondimeno molti de' suoi Frati in diverse chiese il medesimo.

Ma non essendo minore la divisione tra' Religiosi, che tra' Laici, non cessavano i Frati degli altri Ordini di predicare ferventemente contro a lui; e proruppero alla fine in tanto ardore, che uno de' Frati aderenti al Savonarola, e uno de' Frati Minori si convennero d'entrare in presenza di tutto il popolo nel fuoco; acciocchè, salvandosi od abbruciandosi quello del Savonarola, restasse certo ciascuno se egli era o Profeta, o ingannatore; imperocchè prima aveva molte volte predicando affermato, che per segno della verità delle predizioni, otterrebbe, quando fosse di bisogno, grazia da Dio di passare senza lesione per mezzo del fuoco. E nondimeno essendogli molesto che il ragionamento del farne di presente esperienza fosse stato mosso senza saputa sua, tentò con destrezza d'interromperlo; ma essendo la cosa per se stessa andata molto innanzi, e sollecitata da alcuni cittadini, che desideravano che la città si liberasse da tanta molestia, fu necessario finalmente procedere più oltre. E però, essendo il giorno deputato venuti i due Frati, accompagnandoli tutti i suoi[2] Religiosi, in sulla piazza che è innanzi, al Palagio pubblico, ove era concorso non solo tutto il popolo Fiorentino, ma molti delle città vicine, pervenne a notizia de' Frati Minori il Savonarola avere ordinato che il suo Frate, quando entrava nel fuoco, portasse in mano il Sagramento. Alla qual cosa cominciando a reclamare, e allegando che con questo modo si cercava di mettere in pericolo l'autorità della Fede Cristiana, la quale negli animi degli imperiti declinerebbe molto, se quell'Ostia abbruciasse; e perseverando pure il Savonarola, che era presente, nella sua sentenza; nata tra loro discordia, non si procedette a farne esperienza. Per la qual cosa declinò tanto del suo credito, che il dì seguente, nato a caso certo tumulto, gli avversarj suoi, prese le armi, e aggiunta all'armi loro l'autorità del sommo Magistrato, espugnato il Monasterio di San Marco, dove abitava, lo condussero insieme con due dei suoi Frati nelle carceri pubbliche. Nel quale tumulto i parenti di coloro, che l'anno passato erano stati decapitati,[3] ammazzarono Francesco Valori cittadino molto grande, e primo dei fautori del Savonarola, perchè l'autorità sua era sopra tutti gli altri stata cagione che e' fossero

[1] Straordinariamente, ferocemente.

[2] Loro. Solecismo frequente. Cfr. pagina 199, n. 7.

[3] Il 21 d'agosto 1497 erano stati decapitati in Firenze cinque cittadini accusati di trattare con Piero dei Medici per rimetterlo in Firenze, dond'era stato cacciato nel 1494; e s'era negato loro, specialmente per opera del Valori, l'appello al Consiglio grande, che le leggi concedevano.

stati privati della facultà di ricorrere al giudicio del Consiglio popolare.

Fu dipoi esaminato con tormenti, benchè non molto gravi, il Savonarola; e sull'esamine [1] pubblicato un processo, il quale (rimovendo tutte le calunnie che gli erano state date o d'avarizia, o di costumi inonesti, o d'aver tenuto pratiche occulte con Principi) conteneva le cose predette da lui essere state predette non per rivelazione divina, ma per opinione propria, fondata in sulla dottrina, e osservazione della Scrittura sacra; nè essersi mosso per fine maligno, o per cupidità d'acquistare con questo mezzo grandezza ecclesiastica, ma bene aver desiderato che per opera sua si convocasse il Concilio universale, nel quale si riformassero i costumi corrotti del Clero; e lo stato della Chiesa di Dio, tanto trascorso, si riducesse in più similitudine che fosse possibile a' tempi che furono prossimi a' tempi degli apostoli. La qual gloria di dar perfezione a tanta e sì salutare opera, avere [2] stimato molto più che il conseguire il Pontificato; perchè quello non poteva succedere, se non per mezzo d'eccellentissima dottrina e virtù, e di singolare riverenza, che gli avessero tutti gli uomini; ma il Pontificato ottenersi spesso o con male arti, o per benefizio di fortuna. Sopra il qual prócesso confermato da lui in presenza di molti religiosi, eziandio del suo Ordine, ma con parole (se è vero quel che poi divulgarono i suoi seguaci) concise e da poter ricevere diverse interpetrazioni; gli furono per sentenza del General di San Domenico, e del Vescovo Romolino, che fu poi Cardinal di Surrente (Commissari deputati dal Pontefice) insieme con gli altri due Frati, aboliti con le cerimonie instituite dalla Chiesa Romana, gli Ordini sacri, e lasciati in potestà della Corte secolare, dalla quale furono impiccati, e abbruciati: concorrendo allo spettacolo della degradazione e del supplicio non minore moltitudine d'uomini, che, il dì destinato a fare l'esperimento d'entrar nel fuoco, fosse concorso nel luogo medesimo all'espettazione del miracolo promesso da lui. La qual morte sopportata con animo costante, ma senza esprimere parola alcuna che significasse o il delitto, o l'innocenza, non spense la varietà de' giudicj e delle passioni degli uomini, perchè molti lo riputarono ingannatore; molti per contrario credettero o che la confessione, che si pubblicò, fosse stata falsamente fabbricata, o che nella complessione sua molto delicata avesse potuto più la forza dei tormenti, che la verità; scusando questa fragilità con l'esempio del Principe degli Apostoli, il quale non incarcerato, nè astretto da tormenti, o da forza alcuna straordinaria, ma a semplici parole d'ancille e di servi negò d'esser discepolo di quel Maestro, nel quale aveva veduto tanti santi precetti e miracoli „.

L'uno e l'altro raccontano la cosa compendiosamente, [3] sebbene il primo assai più; perchè al Guicciardini sembra necessaria la notizia

[1] Ora si direbbe gl'interrogatorii.
[2] Dipende sempre dal verbo *conteneva*.
[3] Nella *Storia fiorentina* del Guicciardini, il racconto degli ultimi casi del S., cioè meno di quel che è narrato qui, comprende due interi capitoli (XVI e XVII),

di maggiori particolari, che non al Balbo; ma forse soprattutto perchè un racconto così vibrato, e serrato, e quasi impetuoso non sarebbe stato conforme all'indole di lui. Aggiungi che il Balbo scriveva insieme frettoloso ed infervorato, e come a dir febbrilmente, perchè in quarantatrè giorni allestì per l'*Enciclopedia* del Pomba tutto il suo bel *Sommario;*[1] il Guicciardini scriveva ripensando e meditando nella solitudine quieta d'Arcetri fatti, ch'egli aveva in gran parte veduti coi suoi occhi; ma tuttavia il modo di comporre e di periodare del Balbo non è troppo diverso in quest'opera da quello ch'ei tiene nelle altre più ad agio composte; e quello del Guicciardini è quasi il medesimo qui e nelle altre opere sue. Egli non ha mai l'impeto la foga, per poco non dissi la furia, del Balbo, nè la risolutezza di lui nel pronunziare i giudizi; ma va innanzi con grande circospezione e ti sembra aver lungamente e freddamente meditato ogni cosa prima di scrivere. E qui tu vedi, che, sebbene egli si diffonda in maggiori particolari, pure li considera nel loro nesso e molti ne congiunge per via di subordinazione in uno stesso periodo, dove l'altro molto più spesso coordina, talvolta omettendo anche i segni della coordinazione, e separa in più periodi quel che, presso il Guicciardini, è materia d'un solo; come puoi vedere massimamente in quel luogo: " Contrario al frate riformator di costumi e di disciplina ecclesiastica era Alessandro VI, naturalmente. Gli proibì di predicare. Il frate obbedì per poco; poi ricominciò, e contro al Papa "; dove son tre periodi, se guardiamo alla punteggiatura, e sarebber quattro, se guardassimo ai collegamenti; e a quelli, se il Rosini non avesse seminato qua e là qualche punto fermo, avrebbe corrisposto nell'opera del Guicciardini un solo periodo; i cui membri sarebbero, fuor d'uno solo, tutti legati per subordinazione.[2]

Pertanto, l'indole diversa e il vario modo d'immaginare e di concepire degli scrittori, non che il fine, che, scrivendo, si propongono, poco meno della differenza dei luoghi e dei tempi in cui scrivono, è cagione di varietà e di certe singolarità, che possono far distinguere l'uno dall'altro, sia pel modo d'immaginare e significare i concetti, sia per quello di ordinarli e d'aggrupparli nei periodi. Nè parrà strano a

---

circa 20 pagine in 8° grande (*Opere inedite*, III, pag. 166 sgg.).

[1] Vedi RICOTTI, *Della vita e degli scritti del conte Cesare Balbo*, lib. IV, c. VI. Ottimo libro, di cui la forma potrebb'esser migliore, ma che ogni giovine italiano dovrebbe leggere.

[2] Anzi, per es., nell'edizione curata da Remigio Fiorentino (Venezia, Giolito, 1567), in tutto questo luogo citato son tanti i punti fermi, quanti sono qui i capoversi. Il primo, in fatti, è innanzi alle parole: *Nella qual contenzione* etc., l'altro a quelle: *Fu poi esaminato* etc.

chi pensi che nella formazione dell'animo, dell'indole, della mente di ciascuno hanno parte tante cose e così svariate, che non è possibile capitino in due persone le stesse; poichè e la costituzione fisica, e l'educazione, e le letture, e i casi tristi o felici della vita, e le compagnie, e i fatti che alcuno si trovi a vedere, tutto opera sulla mente, e si congiunge con la naturale attitudine di questa, a farle considerare o sotto uno o sotto un altro aspetto le cose.

§ 4. Ma tutto questo non basta ancora a render ragione della varietà dei modi dello scrivere, che non dipende soltanto ed interamente dall'attitudine dell'intelletto e dell'animo d'uno scrittore; ma sibbene anche dalla qualità della materia, che egli prende a trattare. Come quasi ciascun uomo ha un modo di fare tutto suo, che lo distingue dagli altri, e opera in quel modo che l'indole propria richiede, ma tuttavia non può in tutti i casi della vita condursi allo stesso modo, nè far convenientemente innanzi a tutte le persone con cui tratta gli atti medesimi; così la varietà della materia trattata porterà necessariamente come un'intonazione diversa nelle scritture, che ne saranno or più sostenute e più gravi, ora più famigliari, o più spigliate, o più vive; ora più adorne, ora meno. Anzi, potrà pur variare la stessa disposizione della mente di chi scrive per i vari sentimenti che vi susciterà; ed esser così cagione del procedere più impetuoso o più regolare e uniforme, dell'immaginare più caldo o del più meditativo riflettere, delle espressioni più comuni, o più nobili, o più singolari.

Così, per es., differisce grandemente, e quasi sempre, il modo di scrivere di Dante Alighieri nella *Vita nuova* e nel *Convito,* com'egli stesso afferma, rendendone anche ragione; [1] ed anzi si sentirà varietà non minore a quando a quando nel corso stesso dell'una e dell'altra opera, secondo le cose che all'autore verrà fatto di dire. Certo non sarà chi non senta diversità, per es., fra il c. II e il XXIII della *Vita nuova;* e nel *Convito* l'autore abbandona necessariamente quel suo procedere per compassate distinzioni e quella ricerca

[1] " E se nella presente opera, la quale è *Convito* nominata, e che vo' che sia, più virilmente si trattasse che nella *Vita nuova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare però questa quella; veggendo siccome ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile essere conviene " (Tratt., I, c. I. Cfr. c. IV, in fine).

d'immagini volgari o materiali, che in tutta l'opera si riscontra, ed esce in qualche periodo passionato e caldamente immaginoso, quando s'abbatte a ragionare del suo tristo esilio.[1] Ma anche soltanto rammentando o rileggendo i luoghi già citati, potrà il giovine vedere quanto sia diverso, per es., il modo tenuto da Dante nel raccontare il supplizio d'Ugolino, e l'incontro suo con Nino Visconti; e più che mai quanto differiscano e le immagini e le espressioni e tutto l'andamento e l'intonazione delle sue narrazioni vive ed affettuose, da quelli dei luoghi in cui espone dottrinalmente il sistema delle pene del suo *Inferno* e del suo *Purgatorio*. E, per recare anche qualche esempio palpabile d'autor più moderno, leggansi questi due sonetti di Giuseppe Giusti, e guardisi che gran differenza è dal linguaggio dell'amico, che rivela in confidenza all'amico quel che gli passa per l'animo, a quel del poeta esaltato e rapito nella contemplazione di una mirabile opera d'arte.

Così scriveva egli, quando compì i trentacinque anni, a Tommaso Grossi:

Grossi, ho trentacinque anni, e m'è passata
  Quasi di testa ogni corbelleria;
  O, se vi resta un grano di pazzia,
  Da qualche pelo bianco è temperata.
Mi comincia un'età meno agitata,
  Di mezza prosa e mezza poesia;
  Età di studio e d'onesta allegria,
  Parte del mondo, e parte ritirata.
Poi, calando giù giù di questo passo,
  E seguitando a corbellar la fiera,[2]
  Verrà la morte, e finiremo il chiasso.
E buon per me, se la mia vita intera
  Mi frutterà di meritare un sasso,
  Che porti scritto: “ Non mutò bandiera „.

---

[1] “ Poichè fu piacere de' cittadini della bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gettarmi fuori del suo dolcissimo seno (nel quale nato e nudrito fui fino al colmo della mia vita, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto il cuore di riposare l'animo stanco, e terminare il tempo che m'è dato), per le parti quasi tutte, alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando, contro a mia voglia, la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertà: e sono vile apparito agli occhi di molti, che forse per alcuna fama in altra forma mi aveano immaginato: nel cospetto de' quali non solamente mia persona invilìo, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare „ (Tratt. I, c. III).

[2] Modo popolare toscano, che si dice a chi finga miseria di cose che gli abbondino. Qui forse significa tirare innanzi la vita, passando per qualche cosa di diverso e di meglio, che uno non si senta veramente.

E così egli s'esprimeva, dinanzi alla statua della *fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini:

> Quasi obliando la corporea salma,
> Rapita in Quei che volentier perdona,[1]
> Sulle ginocchia il bel corpo abbandona
> Soavemente e l'una e l'altra palma.[2]
> Un dolor stanco, una celeste calma
> Le appar diffusa in tutta la persona;
> Ma nella fronte che con Dio ragiona
> Balena l'immortal raggio dell'alma.[3]
> E par che dica: — Se ogni dolce cosa
> M'inganna, e al tempo che sperai sereno
> Fuggir mi sento la vita affannosa;
> Signor, fidando, al tuo paterno seno
> L'anima mia ricorre, e si riposa[4]
> In un affetto, che non è terreno. —

Là intonazione briosa e piuttosto festevole, immagini prese da cose comuni, espressioni urbanamente famigliari e popolane; qua intonazione mestamente solenne, immagini nobili e talora grandiose, espressioni a queste convenienti, e però meno comuni e più elette, per quanto vive e pure. Quello era il modo più consueto e oramai più naturale al poeta nelle sue condizioni ordinarie: ma la materia presa a trattare nel secondo sonetto metteva in ben altra condizione l'animo suo, e gli chiamava necessariamente sul labbro un ben diverso linguaggio.

E tuttavia, come due uomini d'indole differente non manifesteranno nello stesso modo nè colla stessa vivacità i medesimi sentimenti; ma chi sia, per es., ameno ed allegro avrà sempre un certo brio, che saprà congiungere colle espressioni e coi modi più compitamente cortesi, e perfino coi più rispettosi e coi più teneri, mentre chi sia per natura serio, serberà anche nello scherzare una certa compostezza e gra-

---

[1] È stato giudicato poco opportuno l'usare qui la perifrasi, che Dante pose sulle labbra di Manfredi autore di *orribili peccati;* e sarà forse vero. Non che però qui si ragioni, come dicono, d'una giovinetta innocente: questa che ha menato vita affannosa, e che se la sente mancare ora, quando sperava finalmente il tempo sereno, può pur aver peccato; nè importa che i peccati siano *orribili* come quelli di Manfredi, perchè se ne debba aspettar fiduciosamente il perdono dalla misericordia di Dio.

[2] Descrive visibilmente, e col suono abbandonato dei versi ti dice più che con le parole. Il medesimo è nei due versi che seguono, dove quella stessa cercata asprezza del *dolor stanco* costringe a legger più lentamente e dà il senso della fatica.

[3] Questi per potenza di concetto e d'immagine sono i due versi più belli del sonetto. E che bel contrasto con quelli che precedono!

[4] Cfr. DANTE, *Purg.,* XVII, 128, cit. sopra, pag. 38.

vità; così, con tutta la varietà che la materia trattata potrà portar seco nelle opere di certi scrittori, lo stampo, l'impronta, l'effigie, per così dire, dell'animo loro sempre nelle loro opere si scorgerà, perchè si vedrà ch'essi hanno sentita profondamente la materia che trattano e l'han colorita nella mente loro secondo le attitudini di questa, in modo che l'immagine vera che ne rendono rivela il loro modo d'immaginare e di sentire; come le opere di certi pittori o di certi scultori, che pur cercano d'imitar più veramente che possono la Natura, rivelano agli intendenti la mano che le compiva. [1]

§ 5. Or questo *vario colorarsi della materia trattata nella mente di ciascun autore;* questo *singolar modo di scrivere, pel quale, serbata la convenienza colla materia trattata, si rivela tuttavia, come per un'impronta o suggello, la mano che scrisse;* si ebbe dai trattatisti il nome di *stile.* Forse perchè parve che rivelasse l'autore, come rivela chi scrive materialmente la forma del carattere, che, senza uscire dai limiti dell'alfabeto, pur può essere ed è tanto mai svariata; e che però lo strumento che serviva materialmente a scrivere e per mezzo del quale ciascuno faceva con foggie sue proprie i segni delle lettere, [2] potesse con facile metafora e metonimia significare la singolarità del modo d'immaginare, di comporre e d'esprimersi.

a) È pertanto lo stile una cosa, che ha del soggettivo e dell'oggettivo, perchè dipende molto dalle qualità della mente di chi scrive, e molto dalla qualità della materia trattata; ed a questo certamente ebbe l'animo il Bonghi, quando lo definì " quella vita che il tuo concetto prende in te, e che tu comunichi, nello esprimerlo, agli altri „; [3] perchè la vita dà appunto agli organismi quella molteplicità di atti e di operazioni, che li distingue gli uni dagli altri; ma è vita in quanto è moto ed opera naturale e spontanea di quegli organismi: non è vita il movimento, che il passar d'una corrente elettrica può generare nei corpi morti: e così non è stile un modo di rappresentare le cose, che alla natura di queste o non convenga, o contraddica.

[1] E il Leopardi giovinetto (ma quale e come intendente già a quell'età!) scriveva al Giordani, che, avuti i volumi della *Biblioteca italiana* giornale di Milano, al quale il G. collaborava: " seppi quali fossero gli articoli suoi prima per conghiettura, e poi con certezza quanto a uno o due, e questo mi bastò per ravvisarli poi tutti „ (*Epistol.,*[5] lett. 23, del 30 aprile 1817. Cfr. lett. 45: 21 nov. 1817).

[2] V. sopra, pag. 71, n. 3.

[3] *Op. cit.* Lett. VII, pag. 67.

b) Nondimeno vi sono stati certi autori, i quali, preso un certo modo di considerare, d'immaginare, di esprimersi, di periodare, di disporre anche le singole parole, l'han poi adoperato sempre, senza troppo curarsi, se alle cose che ragionavano conveniva: ora ambiziosi di mandare ciascun sostantivo accompagnato e come rinfiancato da uno o più aggettivi, ancorchè inutili; ora d'infiorare i loro scritti di parole ricercate e lontane dall'uso comune, e piuttosto rimbombanti e sonore, che significative; ora di cacciar tutti i verbi nella chiusa dei periodi, senza guardare se ci stessero bene o male; ora sostenuti, o eccessivamente gravi, o poetici fin nelle lettere famigliari, ora sciatti e affettanti popolarità anche nelle storie, o nei trattati, o ne' poemi; ora alternanti senza discernimento forme nobili e plebee, periodi sonori e cadenti, immagini grandiose e concetti volgari. Tutti questi modi di scrivere o troppo uniformi e invariabili o scoloriti ed incerti, non ricevono propriamente il nome di stile; ma o non hanno nome, o prendono quel di *maniera*. *Maniera* è modo di scrivere artifizioso, non sentito, e però non richiesto dalla materia che si tratta, ma voluto dalla consuetudine o dal preconcetto dello scrittore;[1] il quale certamente sarà presto a quella riconosciuto, ma non potrà sperare che le sue opere abbiano colorito vivo, nè vita, nè che non generino quel disgusto, che viene dalle cose sforzate o artefatte.

§ 6. Inteso a questo modo lo stile, verrà ad essere come una buona qualità delle opere letterarie, perchè, se alcuno

[1] Tale, e non quale noi intendiamo lo stile, ci sembra quello che, nel *Saggio sulla filosofia dello stile* (traduz. cit., pagina 372-374), condanna lo Spencer, dicendo, che " avere uno stile speciale è lo stesso che avere una lingua povera ", " uno spirito in cui non è sviluppata la facoltà del linguaggio ". La " inclinazione a usar sempre le stesse frasi " non è stile, è maniera. Lo stile è tutt'altro che *inflessibile;* ma in mezzo ai vari atteggiamenti, che la varietà dei sentimenti, dei soggetti, o in una parola, della materia, richiede, serba pur sempre una certa singolarità, che è come il suggello della mente dell'autore. Molto giuste mi sembrano, a questo proposito, le seguenti considerazioni del Guyau (*Op. cit.*, II: *L'avenir de l'art et de la poésie;* chap. VII, pag. 159-160): " La maggior parte dei viventi sentono, su per giù, nello stesso modo; la differenza principale fra le loro sensazioni nasce dalla vastità maggiore o minore della loro intelligenza, che ora non afferra altro, che l'oggetto nudo e crudo, ora in esso divina un mondo. Chi viaggia in Normandia scorge lunghe file di buoi pigramente sdraiati, che coi grandi occhi aperti guardano il fresco paesaggio dalle linee sfumate, che talora un pittore sta appunto ritraendo: una medesima immagine si riflette così insieme negli occhi dell'uomo e in quelli di quegli animali; ma con questa differenza, che nel cervello di questi l'immagine scivolerà senza lasciar traccia e appena nata morrà; in quel dell'altro potrà suscitar vibrazioni innumerevoli, si compirà con sentimenti e pensieri d'ogni genere, che alla fine faran tutt'una cosa con lei e la modificheranno: e appunto quest'immagine così modificata, in cui è passato alcunchè d'umano, il pittore o il poeta deve afferrare e fermare sulla tela o nel verso. Certo è necessario ch'egli ci rappresenti una natura reale, alberi veri, animali vivi: ma il tutto visto da un uomo e non da un bove. Tutti questi oggetti, che hanno, per così dire attraversato il suo cervello, debbono portare l'impronta del suo pensiero personale, e appunto da questa impronta (non se n'abbiano a male i naturalisti) traggono gli oggetti il loro maggior valore ".

sappia congiungere alla chiarezza o all'eleganza di quello che scrive anche quel certo colorito, quella certa vita, che ci riveli, come a dire, tutto l'animo suo e ci faccia sentire com'egli sente, sarà senza dubbio sommamente efficace, e rivelerà qualche cosa di non comune, di singolare; e tutto quello che è singolare, quando non sia strano o brutto, ha di per se stesso maggior ragion di piacere a chi lo considera. Quanto poi alle varie forme che potrà prendere, chi vorrà mai determinarle? Trattandosi di cosa, in cui ha tanta parte la singolarità individuale, la disposizione e l'attitudine della mente, si potrebbero fare, come alcuni han pur fatto, enumerazioni lunghissime, che non sarebbero mai compiute.[1]

§ 7. Ben poterono gli antichi distinguere tre qualità, o tre generi dello stile; ma perchè in ciò fare prescindevano in tutto e per tutto da quello, che nello stile è soggettivo, e però, considerando come secondo le materie trattate poteva variare la forma dello scrivere, distinsero lo *stile alto* dall'*umile* o *tenue*, e dal *mezzano*. Era il primo il linguaggio dell'animo agitato da qualche passione potente, o assorto nella contemplazione di cose grandi, e si distingueva per le immagini grandiose, gli arditi traslati, le espressioni non comuni, le parole più scelte e lontane dall'uso volgare, tanto che non avrebbe tollerato un modo famigliare, ma avrebbe accolto senza danno qualche latinismo, o anche qualche costrutto più greco che nostro. Fra i luoghi finora citati da noi possono darne un'idea il racconto d'Ugolino, la descrizione di Gerusalemme, quella dell'assalto di Cimone alla nave dei Rodiani, quella dell'incoronazione di Napoleone, in parte anche quella

[1] Ben dice il Bonghi di quelle denominazioni di stile *florido, austero, grave*, etc. etc. (un trattato molto diffuso ne enumera 105!) che " sono qualità che appartengono ad uno stile, se lo stile c'è, ma che non lo fanno nè l'esprimono. Lo stile è qualche cosa, in cui l'uno o l'altro gruppo di simili qualità vive, ma non è nessuna di queste qualità " (*Op. cit.*, lett. VIII, pag. 78). Distingue egli invece lo stile *naturale* e il *riflesso:* il primo fa consistere nell'espression dei concetti, come si presentano alla mente nella loro naturale integrità; l'altro nell'espressione dei loro tratti principali e più singolari e più vivi; il primo risica d'esser prolisso e confuso, l'altro artifizioso e sforzato. Ma il fatto è, che, anche stabilite queste due specie, si comprendono in ciascuna indefinite varietà; nè par sempre che i caratteri loro corrispondano alle loro denominazioni, come potrai vedere, se vorrai provarti a determinare, con siffatti criteri, quale dei due stili si debba riscontrare, per esempio, nei luoghi sopra citati e raffrontati dell'Ariosto e del Tasso, del Novellino o del Decameron (v. pag. 212, 213, 220). E il Bonghi stesso afferma che " noi non abbiamo nè del primo nè del secondo stile modelli perfetti " (Lett. X, pag. 103); il che potrebbe far parere la distinzione poco men che superflua.

del turbine del 1456, e tutto quel che abbiamo arrecato come esempio di sublimità o di gonfiezza. L'umile, invece, era quello che non si allontanava dal parlar più comune e ordinario: procedeva spedito, ma modesto, cercando bellezza e grazia in quelle immagini semplici ma vive, che il popolo forma naturalmente e ordinariamente parlando; tanto era più bello e più vivo, quanto era più urbano, più semplice, più candido, come può vedersi, per es., nei due luoghi dei *Fioretti di S. Francesco,* nella novella del Sacchetti, nei due stornelli citati nel capitolo precedente e nel sonetto del Giusti al Grossi. Il mezzano infine, come il nome stesso lo dice, stava tra l'uno e l'altro, nè si sollevava alle altezze del primo, nè, come l'altro, se ne correva via terra terra; ma procedeva uguale e composto, con assai gravità e dignità, senza immagini grandeggianti, nè traslati ardimentosi, nè impetuose figure; ma senza scendere ai modi più comuni, alle immagini vive, ma tolte da cose basse e volgari, che sono spesso non piccola parte del parlar famigliare. E tale sarebbe quel che ricorre nel maggior numero degli esempi citati da noi, come nella narrazione dell'origine delle fazioni Bianca e Nera, nella novella di Guglielmo Borsiere, nella descrizione della Vallata delle donne ed in altre, e nei luoghi che abbiamo citati come esempi della forma espositiva.

Non v'ha dubbio, che se noi raffrontiamo alcuni dei luoghi or accennati, ci accorgeremo facilmente di tali diversità, e ne potremo conchiudere che quella distinzione ha veramente un giusto e buon fondamento, e che la forma del dire può essere ora alta, ora mezzana, ora tenue. Ma la forma, non lo stile; poichè nell'alto, nel mezzano, nel tenue noi non abbiamo nulla, che ci riveli il modo di concepire e di scrivere d'un autore, e che possa dagli altri distinguerlo; [1] tant'è vero, che possiamo trovare esempi della medesima forma presso autori diversi; e nelle opere dello stesso autore, anzi spesso in una sola opera sua, trovar l'una e l'altra forma mescolate o alternate, secondochè la materia richieda, e

[1] In fatti alla forma, anzi quasi solo all'elocuzione, par convenire, p. es., la definizione dello stile, che dà il Beccaria (*Op. cit.,* c. I), cioè "la maniera di esprimere con parole i concetti dell'animo nostro ". Vero è ch'egli dà come provvisoria questa *volgare definizione,* " finchè non sia arrivato ad una più precisa e filosofica "; ma, in quel che ci rimane delle sue *Ricerche,* non ci arrivò.

tuttavia scorgere e nell'un luogo e nell'altro il modo suo particolare di concepire e di scrivere. Il che ognuno potrà facilmente sentire, confrontando certi luoghi danteschi diversissimi che abbiamo citato: ora vi sarà la forma mezzana, ora l'alta, a volte potrà riscontrarvisi alcunchè della tenue; ma dappertutto riconosceremo la mano potente e vigorosa del grande Alighieri.

§ 8. Ma se lo stile è, come l'abbiam definito, il vario colore, che prende la materia trattata nelle menti degli uomini, avrà dunque ciascuno uno stile suo proprio, dacchè non sarà forse possibile trovar due menti della medesima tempra, due uomini che veggano e considerino allo stesso modo le cose? No certo, perchè tale diversità non sarà sempre tanta, che si possa agevolmente discernere, nè avrà sempre l'occasione o il modo di manifestarsi; ma soprattutto non saprà ognuno così assimilarsi la materia considerata e padroneggiarla, da farne come un suo pensamento, ed esprimerla poi per modo, che porti come l'impronta o il suggello di chi l'ha immaginata, e, senza essere alterata nè frantesa, abbia tuttavia una certa singolarità e novità, della quale l'autore possa pur circondare ogni altra materia, ch'egli tratti. In certe menti potrà l'immagine nuova rimanere nebulosa o indistinta; altri non sapran forse trovar l'espressione, che possa farla sentire altrui; altri forse avranno come una certa pigrizia o negligenza, per la quale non tollereranno la meditazione e il lavorio necessari a colorire i concetti: a chi potrà mancare una parte, a chi un'altra; sicchè le scritture, che si possano lodare per la bella singolarità dello stile, sono assai meno, che a prima giunta non si possa credere; e però quelle, che lo congiungono alle altre belle qualità finora studiate, sono fra le opere letterarie massimamente pregevoli.

§ 9. Or come, dunque, potrà conseguirsi questo pregio dello scrivere? Regole determinate e precise non se ne possono assegnare: una cosa, in cui ha tanta parte la disposizione particolare dell'intelletto e dell'animo di ciascuno, non può sottoporsi a regole comuni per tutti; e forse certi precetti, che ad alcuno, secondandone la naturale inclinazione, potrebber giovare, ad altri nocerebbero, e invece di bello stile, gli procurerebbero una maniera artifiziosa.

a) Forse il precetto migliore e più sicuro sarebbe il dire: ingegnatevi di formarvi l'animo, di sentire profondamente, d'aver sicurezza e fermezza d'idee, di convincimenti, di credenze, di dottrine, potenza e risolutezza d'affetti; si proponga poi la vostra operosità letteraria qualche nobile scopo ben determinato, che voi vogliate e bramiate fortemente di conseguire; e la sicurezza vigorosa di quel che penserete, o sentirete, o saprete, o vorrete, si rivelerà anche nelle vostre espressioni: il vostro spirito informerà le vostre parole o i vostri scritti, come informa quelli di Dante, del Machiavelli, del Galilei, dell'Alfieri, del Parini, del Manzoni, del Botta, del Balbo; poichè l'incertezza, la dubbiezza, la debolezza dei pensieri o dei sentimenti non potranno suscitarne, se non immagini smorte, deboli, scolorite, nebbiose, in cui non sarà possibile scorgere quello stampo che l'autore non vi avrà potuto imprimere, perchè non l'aveva nella mente; sicchè per questo rispetto si potrebbe dir vera quella famosa sentenza che nella sua forma troppo assoluta è esagerata e inesatta; *lo stile è l'uomo.* [1]

b) Si potrà tuttavia dare anche un altro utile consiglio meno generico, sebbene anch'esso non troppo determinato: assai lettura, e buona, cioè d'autori che non siano manierati, nè artifiziosi, nè falsi; e soprattutto ben fatta, cioè accurata, ragionata, meditata, che non soddisfaccia soltanto una leggiera curiosità, o procuri un passeggiero diletto, ma ci faccia sentire quel che leggiamo e rendercene piena ragione.[2] Indi nasceranno più effetti utilissimi, direttamente o indirettamente, anche all'uopo di formarsi uno stile:

1°. Acquisto di buone cognizioni, considerazione più compiuta delle questioni che ci agitano la mente; e così a poco a poco quella

---

[1] È notevole che molti di quegli autori, che più si distinguono dagli altri per la singolarità dello stile, cominciarono a scrivere molto tardi, dopo che i casi della vita operosa o avventurosa avevano temprato l'animo loro. Così, per es., il Machiavelli, l'Alfieri, il Balbo; e la potenza del sentimento, dell'affetto, della fede fece conseguire il pregio dello stile anche a persone di non molte lettere, come, per es., a messer Rinaldo degli Albizzi, ad Alessandra Macinghi, a S. Caterina da Siena.

Ma, perchè quanto affermiamo, oltrechè la conferma dei fatti, possa avere anche quella d'una parola ben altrimenti autorevole, che non possano esser le nostre, leggano e meditino i giovani questi versi belli e sapienti di Alessandro Manzoni, il quale (nel carme *in morte di Carlo Imbonati,* v. 203-215) così fa che l'ombra dell'amico risponda a lui, che gli chiedeva:

.... deh vogli
La via segnarmi, onde toccar la cima
Io possa, o far, che, s'io cadrò su l'erta,
Dicasi almen: su l'orma propria ei giace.
" *Sentir.... e meditar · di poco*
Esser contento : da la meta mai
Non torcer gli occhi · conservar la mano
Pura e la mente : de le umane cose
Tanto sperimentar quanto ti basti
Per non curarle : non ti far mai servo ;
Non far tregua coi vili . il santo Vero
Mai non tradir : non proferir mai verbo,
Che plauda al vizio, o la virtù derida ".

[2] Il Giordani, nella ricordata lettera *a un giovane italiano* del 15 agosto 1821, diceva intorno allo stile: " Ho letto molti antichi e moderni che vollero esserne maestri: ho perduto tempo e acquistato noia, senza profitto. Veri maestri ho trovato gli esempi de' grandi scrittori ". (Nel cit., volume *Prose scelte* ed. da G. Chiarini. Livorno, 1876, p. 309).

determinatezza di concetti, quella sicura fermezza di convincimenti, che abbiam visto essere condizion necessaria del dare una veste, un colorito singolare e tutto proprio a quel che si pensi o si scriva.

2°. Buona cognizione della lingua nostra di cui abbiam già notato trovarsi tanta parte nelle opere dei buoni scrittori.[1] Questa non sarà senza gran giovamento, almeno indiretto, per la formazion dello stile. Affermò il Leopardi, la cui autorità intende ognuno quanto abbia gran peso in questa materia, che le due cose erano inseparabili, e che però alla bontà dello stile, la buona cognizion della lingua era necessaria se non anche sufficiente.[2] Nel che forse esagerava; perchè vediamo autori, che avrebber potuto scrivere in lingua assai migliore, aver nondimeno trasfuso, per dir così, negli scritti tutta l'anima loro, ed aver espresso i loro concetti con forte e conveniente singolarità, come, per tacer d'altri, l'Alfieri, il Balbo, il D'Azeglio; e d'altra parte autori, che la lingua conoscevano profondamente e adoperavano con sicurezza, nondimeno o scrivere in forma artifiziosa e manierata, come, per es., il Guerrazzi, o andare in tutto e per tutto sulle orme degli autori prediletti, quasi rinunziando ad ogni singolarità, come, per es., il Cesari.[3] Nè gli uni nè gli altri non ti parranno scriver secondo natura: non è naturale esser continuamente come crucciato o alterato, e tutto rappresentar con immagini che escon dell'ordinario, ora grandeggianti, ora come tenebrose e paurose; non è naturale conformare il linguaggio e il periodare a quello di chi viveva cinque o sei secoli prima. L'abito ne aveva forse fatto in quegli scrittori una specie di seconda natura; ma tant'è: a noi par di sentirvi l'artifizio: non l'indole dello scrittore, ma lo sforzo, e quasi la violenza; in una parola, non lo stile ma la ma-

---

[1] Vedi sopra, pag. 50-51.

[2] " La lingua è tanta parte dello stile, anzi ha tal congiunzione seco, che difficilmente si può considerare l'una di queste due cose disgiunta dall'altra; a ogni poco si confondono insieme ambedue, non solamente nelle parole degli uomini, ma eziandio nell'intelletto; e mille loro qualità e mille pregi e mancamenti appena e forse in niun modo, colla più sottile e accurata speculazione, si può distinguere e assegnare a quale delle due cose appartengano, per essere quasi comuni e indivise fra l'una e l'altra „

(*Il Parini* etc., cap. II).

[3] Ben altra opinione che quella citata del Leopardi aveva espressa pochi anni prima, nella lettera testè ricordata, il Giordani (pag. 308):

" Tutto lo scrivere sta nella lingua e nello stile, due cose diversissime, egualmente necessarie. La lingua sono i vocaboli e le frasi: segni delle idee. Lo stile è la distribuzione delle idee, la collocazione dei segni, con tale arte che producano il maggiore e migliore effetto; cioè di essere il più facilmente, il più profondamente, e il più volentieri accolte nell'animo di chi legge. I vocaboli e le frasi sono i colori di questa pittura; lo stile è il colorito „

E il Bonghi nella XIV delle *Lettere critiche*[4] (pag. 171-172):

" Lo stile è il segno della libertà dello scrittore; la sintassi è la via nella quale questa libertà s'ha a muovere: n'è il limite e il freno; la lingua è il qualcosa di comune tra lo scrittore e il lettore, per mezzo di cui, l'effetto è sentito da quest'ultimo, e passa dalla mente di chi scrive, a farsi valere in quella di chi legge. Il carattere dello stile è l'individualità; quello della sintassi è l'astrazione; quello della lingua è l'universalità. Lo stile è migliore quanto più proprio; la sintassi quanto più ferma; la lingua quanto più comune. Gli scrittori più grandi sono per l'appunto quelli, il cui stile ha uno stampo così proprio, una vita così intima, da non potersi neanche tentare d'imitarla; la sintassi è rigida, e ferma; e la lingua la più generale. È stato osservato da parecchi che gli scrittori più grandi son quelli che producono più effetti nuovi colla lingua e creane meno parole „

niera. Ma tuttavia la lingua è pur sempre lo strumento dell'espressione dei nostri concetti: quanto migliore sarà, tanto potrà meglio rappresentarli, serbando anche l'impronta, che ha dato loro, nell'immaginarli, l'autore. Il quale, se non la conosca bene o non sappia ben servirsene, o non saprà trovare l'espressione più propria e più limpida del suo pensiero, che ne rimarrà offuscato e forse smarrirà così gran parte della sua singolarità, o dovrà faticosamente studiare e ricercare quell'espressione, con danno della foga, della schiettezza, della vivacità di quel ch'egli ha pensato.[1] Chi invece sia così padrone della lingua, che scorga d'un solo sguardo e il concetto suo e la forma che più gli conviene, quegli potrà con più fondamento sperare di rappresentar limpidamente il concetto improntato di quella novità e singolarità, che la sua immaginazione gli ha dato.[2]

3°. Vantaggio non meno importante dei precedenti sarà il farsi un'idea di quello, in che veramente consiste lo stile degli autori che si leggono. A che pro? obietterà forse qualcuno; sarà forse il miglior modo di formarsi uno stile proprio, andare sulle orme altrui, imitando quel che altri ha fatto? Potrà l'imitazione procurare la singolarità?

I. Al qual proposito sono da considerare più cose. E prima di tutto, non c'è parte o aspetto dell'umana attività, che non cominci dall'imitazione: i bambini muovono i primi passi e dicono le prime parole, anzi tutte le possibili parole, imitando; poi, invigorite le membra e svegliate le facoltà intellettuali, cominceranno a camminare e a parlare a loro talento; similmente i principii d'ogni arte s'imparano imitando, e così anche l'immaginare e il pensare; e imitando è pur necessario cominciare a imparare a scrivere. Chi non abbia da principio imitato non farà nulla mai, come chi non avesse mosso mai i primi passi ad imitazione altrui, non potrebbe mai camminare a suo modo.[3] Pertanto i giovinetti, che voglion scrivere con garbo, debbono da principio imitare, finchè non venga il tempo, che,

---

[1] V. quel che del Manzoni scriveva il Guasti nel cit. Rapp. (*Opere*, III, p. 417).

[2] Per questo il Leopardi scriveva al Giordani il 20 di novembre 1820 (*Epistol.*,[5] I. 166:

" Nè mi pento di avere prima studiato di proposito a parlare, e dopo a pensare, contro quello che gli altri fanno; tanto che se adesso ho qualche cosa da dire, sappia come va detta, e non l'abbia da mettere in serbo, aspettando ch'io abbia imparato a poterla significare. Oltrechè la facoltà della parola aiuta incredibilmente la facoltà del pensiero, e le spiana ed accorcia la strada. Anzi mi sono avveduto per prova che anche la notizia di più lingue conferisce mirabilmente alla facilità, chiarezza e precisione del concepire ".

E lo Zanella nella dedica della prima edizione dei suoi versi (Firenze, 1868, p. VIII) ricordando le poco poetiche accademie di poesia di quando era seminarista, se ne compiaceva, dicendo:

" Il cuore rimane; se veramente possiede il fuoco sacro, non mancheranno occasioni a destarlo; ma l'arte dello scrivere, cioè quel corredo di elocuzioni e di modi, ch'è necessario ad esprimere convenevolmente il pensiero, se non si acquista negli anni giovanili, io credo non si ottenga mai più ".

[3] Il Giordani (loc. cit., p. 316) consigliava al giovine principiante:

" Nè devono esser tuoi i pensieri che ti proverai a colorire: ma già disegnati e con altro colore dipinti da migliori teste. Sai che s'impara a dipingere prima copiando quadri di eccellenti pittori; poi colorendo disegni di maestri ottimi; infine si prende sicurtà di colorire le proprie invenzioni ".

formatasi la mente loro e educato il gusto, possano, secondo la felice espressione oraziana,[1] *notar senza sugheri*, e giovarsi allora del lungo lavorio di preparazione, per fare finalmente da sè. I maggiori ingegni, che siano stati, han tutti cominciato la loro via studiando e imitando, e hanno potuto così acquistar tutto quello che in loro è più singolare. Pare un paradosso, e non è: Dante Alighieri dice da sè che sapeva a mente tutta l'*Eneide*, e chiama Virgilio suo maestro, e dice d'aver tolto il *bello stile* da lui; eppure fra lo stile suo e quello del *suo autore* ci corre un mondo; Lorenzo il Magnifico incominciò a far versi imitando il Petrarca, e con la fervida immaginazione e con vivo sentimento contemperando in bella armonia nella sua mente concetti petrarcheschi, e immagini virgiliane, e dottrine platoniche, riuscì forse il più singolare poeta lirico del tempo suo.

II. Ma egli è che imitare non vuol dir copiare: questa è opera da pigri, o da stolidi, i quali non faranno mai nulla di buono; quella è opera di menti desiderose di ricercare il bello, di sentirlo, di gustarlo, e quando che sia di riprodurlo. Dante seguì Virgilio: vedremo poi meglio come e in che cosa; ma intanto, se alcuno dei giovinetti lettori conosce il latino, legga in Virgilio e in Dante, per es., la descrizione di Caronte[2] e delle anime, che s'affollano alla ripa del fiume infernale; legga nel primo l'episodio di Polidoro[3] e nell'altro il canto XIII dell'*Inferno*,[4] e intenderà che cosa ci corra da imitare a copiare. E intanto, poichè abbiamo ricordato Lorenzo il Magnifico, leggasi questo suo sonetto (il 37° nell'ed. Aldina, il 70° nell'ed. del Carducci) certamente suggeritogli da quello del Petrarca, che abbiam riportato alla pag. 152:

Quell'amoroso e candido pallore,
  Che in quel bel viso allor venir presunse,
  Fece all'altre bellezze, quando giunse,
  Come fa in campo erbetta verde al fiore.[5]
O come ciel seren[6] col suo colore
  Distinguendo le stelle, ornato aggiunse;
  Nè men bellezze in sè quel viso assunse,
  Che fiore in prato, o in ciel lume o splendore.
Amore in mezzo della faccia pia
  Lieto e maraviglioso[7] vidi allora;
  Così bella questa opra sua gli parve!

[1] *Satire*, I, 4, 120.
[2] *Eneide*, VI, 298 sgg. *Inf.*, III, 71 sgg.
[3] *Eneide*, III, 22-48.
[4] Versi 31-45. Qui soprattutto ti apparirà la singolarità dello stile dantesco anche nell'imitazione.
[5] Vedi leggiadra immagine nata da acuta osservazione del vero: i fiori fra il verde dell'erba risaltano veramente e figurano molto di più.
[6] Intendi la oscura purezza del cielo notturno, nella quale meglio risalta lo splendor delle stelle, onde il cielo n'è come più adornato (p. es., in una notte serena senza luna). I due versi seguenti (7-8) ripetono, forse non troppo utilmente, il concetto dei primi sei.
[7] Pieno di maraviglia.

Come il dolce[1] pallor la vista mia
Percosse, e 'l lume de' begli occhi apparve,
Fuggissi ogni virtù,[2] nè torna ancora.

Il poeta ha preso dal Petrarca il motivo, l'intonazione, il concetto fondamentale: l'impallidir della donna sua è per lui segno d'amore, e desta più viva corrispondenza d'affetto; anzi ne ha preso anche una determinata immagine, l'apparir d'amore nel viso, schiarendola forse un po' più; ma tutto il resto non ha riscontro nel sonetto imitato, e se non ne pareggia certamente la bellezza,[3] pur non è senza leggiadria, perchè il poeta ha saputo trovare immagini vaghe e aggraziate, che al concetto convenivano; e così imitando non ha perduto ogni sua singolarità.

Oltre a questo, potremmo citare esempi d'altri poeti, che parimente imitarono[4] e che talora, come non pochi grandi pittori o scultori, seguirono più maniere differenti, in cui si sentiva il prevalere di questa o di quella imitazione, finchè non ebber trovata la loro, quella che più veramente rispondeva alla loro natura, quella che si potè davvero chiamare il loro stile.

III. L'imitazione, pertanto, non deve esser fine, ma mezzo, come è mezzo e non fine la lettura, la quale non ci stancheremo mai di ripetere che dev'esser soprattutto *ben fatta*. Se non ha altro fine

---

[1] Sopra, infatti, l'ha chiamato *amoroso*, e però a lui è dolce; ma nota la bellezza delle due terzine, e specialmente di questa, così per le immagini, come per le espressioni vive ed efficaci, massime nel penultimo verso. *Come* è di tempo.

[2] Visiva. Rimasi abbagliato, e ancor sono.

[3] L'autore stempera forse in troppe immagini il concetto della bellezza piuttosto cresciuta che scemata dal pallore, concetto inoltre men vero di quel del Petrarca, che ne vedeva nascere una ineffabile soavità e benignità; nè s'innalza quanto il suo modello nelle stupende iperboli, che rilevammo, nè esprime con la stessa affettuosa delicatezza il modo, nel quale il suo cuore interpetra quell'impallidire.

[4] Nè sol dai maggiori; poichè spesso un'immagine o un concetto già da altri espresso parve a certi grandi ingegni da riferire ad altro più opportunamente, o da colorire in altro modo più conveniente e più vivo; sicchè, esprimendolo colla singolarità del loro stile, lo fecero divenire tutto loro proprio. Così il conte Rezzonico, nel celebrare l'ammissione in Arcadia del duca di Sudermania, alludendo al nome pastorale impostogli di Areifilo Maratonio, scriveva (st. 10):

Col novo gregge andrai
Di Maratona a spaziar sul lito,
E nei silenzi della notte udrai
Squillo di trombe e di destrier nitrito;
Ch'ivi pugnano ancor l'ombre sdegnose
De' persi arcieri e degli astati Achei.
Un cippo a spenti eroi la patria pose,
L'aligera vittoria alzò trofei.

Ed eran versi assai belli; ma quanto più opportunamente e vivamente il Foscolo ripigliava quell'immagine suggerita da una notizia di Pausania, a dire l'effetto, che produce nell'animo la vista delle tombe di uomini illustri! Vi passa, con un bel volo lirico, dal considerare le tombe di S. Croce (*Sepolcri*, 197-212):

.... Ah! sì, da quella
Religiosa pace un Nume parla;
E nutria contro a' Persi a Maratona,
Dove Atene sacrò tombe a' suoi prodi,
La virtù greca e l'ira. Il navigante,
Che veleggiò quel mar sotto l'Eubea,
Vedea per l'ampia oscurità scintille
Balenar d'elmi e di cozzanti brandi;
Fumar le pire igneo vapor, corrusche
D'armi ferree vedea larve guerriere
Cercar la pugna; e all'orror de' notturni
Silenzi si spargea lungo pe' campi
Di falangi un tumulto, e un suon di tube,
E un incalzar di cavalli accorrenti
Scalpitanti sugli elmi a' moribondi,
E pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

che il passatempo o la soddisfazione di leggiera curiosità, lascia il tempo che trova. In chi sia dotato di memoria molto felice potrà lasciare il ricordo generico della cosa letta, o di qualche impressione ricevutane, non altro. Ma chi cerchi di sentire quello che legge, e la sostanza, e la forma, e la loro corrispondenza, e s'ingegni di rendersi ragione dell'effetto che la lettura gli fa, d'intendere perchè certe immagini o certe espressioni gli piacciono, quegli leggerà bene e utilmente; quegli potrà farsi un criterio delle ragioni della bellezza e della singolarità degli scritti, scoprire il segreto dello stile del suo autore, rubargli, per così dire, il magistero dell'arte;[1] e prenderne quel che è alla natura della mente sua confacente, e saper in fine con simile magistero operare di suo.

IV. Perchè forse la ragione dell'utilità del leggere e dell'imitare sta in ciò, che le disposizioni naturali della mente si risvegliano e si manifestano nell'effetto che la lettura produce, in una specie di simpatia, che ci nasce nell'animo e che non si susciterebbe, se l'animo non fosse naturalmente preparato e disposto a quel modo d'immaginare e di sentire, di cui subito, per così dire, s'innamora, quasi riconoscendolo per quello che gli è naturale.

Insomma, la lettura deve educare il gusto, come contribuisce con più e più altre cose a educar l'animo. Quando questa educazione sia compiuta, quando la mente abbia acquistato il criterio di quel che è bello e buono; allora segua naturalmente l'inclinazione e la disposizione sua: è messa sulla via buona: la corra in quel modo che più le talenterà. Allora potrà giovarsi di tutto quello che avrà osservato, notato, considerato nei libri e fuori dei libri, dacchè la migliore imitazione sarà pur sempre quella del vero e della Natura; ma non si può cominciare ad attendervi, prima d'averne imparata l'arte, come i pittori e gli scultori debbono studiare i gessi, i quadri, i disegni, prima di avventurarsi a copiare dal vero e dal vivo.

V. Si consigliano assai come esercizi utili a questa educazione del gusto il leggere a voce alta, l'imparare a memoria e il tradur da altre lingue; certamente con ragione: la prima cosa fa maggiore impressione sull'animo per via del senso dell'udito e per le varie modulazioni della voce, che meglio fanno intendere e sentire quel che si legge;[2] la seconda fa trattener maggiormente l'attenzione

---

[1] A questo si riduceva, secondo che acutamente rilevò il Comparetti nel suo *Virgilio nel Medio Evo* (vol. I, pag. 273-276. Puoi vedere il bel luogo nell'*Antologia* del Morandi, pag. 244-246), il *bello stile*, che Dante aveva preso da Virgilio. Così quell'affermazione si concilia con l'altra, dove Dante determina così il suo *dolce stil nuovo* (*Purg.*, XXIV, 52-54):

> .... I' mi son un, che quando
> Amor mi spira, noto, ed a quel modo
> Che detta dentro, vo significando.

[2] L'importanza di questo esercizio è così ben compresa in Francia, che da circa 20 anni vi s'è introdotto nei licei l'insegnamento speciale della lettura ad alta voce. Della quale si posson veder

sulle cose lette, e serba poi nella mente insieme con quelle la vivezza delle immagini e il giro e il sapor delle frasi; la terza obbliga la mente all'utile lavorio di cercar nella lingua nostra quei modi, che rispondano non tanto alla lettera, quanto allo spirito di quello che traduciamo, ed esercita l'intelletto alla ricerca del bello, all'emulazione (così può chiamarsi), che gli faccia conseguire con altro strumento o mezzo il medesimo effetto.[1] Ma tutto questo presuppone la lettura buona e ben fatta. Tutti quegli esercizi potranno esser dannosi, se non sia scelto opportunamente l'autore o l'opera, su cui farli, cioè se la lettura non sia buona; saran poi vani, se non siano preceduti dalla lettura *ben fatta:* soltanto chi abbia bene inteso o sentito potrà legger bene ad alta voce; soltanto chi abbia apprezzato la bellezza e la bontà delle immagini e delle frasi potrà cavare utilità dal mandarle alla memoria; il tradurre poi, oltrechè la lettura meditata e accurata dell'opera che si traduce, richiede anche una gran conoscenza della lingua propria, e gusto già formato e sicuro, che faccia apprezzar il valore e la bellezza delle forme, che possan rispondere a quelle straniere, senza perdere il sapore della lingua, nè contrastare al modo nostro di concepire e sentire. Pertanto innanzi a tutto, come mezzo più sicuro d'ogni altro, resta quello che abbiam chiamato lettura buona e ben fatta, cercando di darne un'idea ai giovinetti più che con le parole, coi commenti, che abbiamo aggiunto via via ai luoghi che proponevamo loro da leggere.

---

esposti particolarmente (e forse in parte un poco esageratamente, ma con grandissimo fondamento di verità) i vantaggi, anche per la retta intelligenza di quel che si legge, nel bel libro di ERNEST LEGOUVÉ, *L'art de la lecture,*[20] Paris, Hetzel; e particolarmente part. II, ch. V e VII.

[1] Così scriveva il Leopardi al Giordani, ma parlando del tradurre dal latino e dal greco (*Epistol.*[5]; lett. 17, del 21 di marzo 1817):

" Ella dice da maestro, che il tradurre è utilissimo nella età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima. Perchè quando ho letto qualche classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una piglian posto nella mia mente, e l'arricchiscono e mi lasciano in pace ".

ed altrove (Lett. 23 cit.):

" Che la proprietà dei concetti o delle espressioni sia appunto quella cosa che discerne lo scrittore classico dal dozzinale, e tanto più sia difficile a conservare nell'espressioni, quanto la lingua è più ricca, è verità tanto evidente, che fu la prima di cui io m'accorsi, quando cominciai a riflettere seriamente sulla letteratura; e dopo questo facilmente vidi che il mezzo più spedito e sicuro di ottenere questa proprietà era il trasportare d'una in altra lingua i buoni scrittori ".

E il Giordani stesso (loc. cit., p. 316-317):

" .... ti consiglio che traducendo dagli ottimi impari a scrivere. E credimi che quest'ordine è necessario. Se un uomo deve ad un tratto stare intento nel trovare i concetti, e maturarli, e comporli insieme, e distribuirli, ed esprimerli, e pennelleggiarli; non può tante cose condurre insieme con egual cura e perfezione. Conviene dunque ch'egli prenda una tela di pensieri già benissimo disposti; e scarico di questa gravissima cura, attenda solo a vedere come un ottimo scrittore nella propria lingua li colorò, e cerchi nel suo idioma i colori rispondenti; e nel collocarli segua l'esempio dell'originale. Inoltre, se nel principio di esercitar l'arte scrivi del proprio, è facilissimo che tu prenda un vizio difficile poi a correggere; che non venendoti facile il dire quello che propriamente vorresti, ti pieghi a dire quello che puoi: vizio che troverai frequentissimo ne' mediocri scrittori; cioè nel maggior numero: poichè solamente dei grandi e vigorosi è poter dire quello che vogliono e come vogliono. Ma trasportando tu nella tua lingua ciò che fu detto da un eccellente scrittore; se mai dici di più o di meno, hai l'originale incorruttibile che ti avverte e ti riprende; e ti tiene in riga, e ti avvezza a non declinar punto nel parlare dall'intima e primitiva intenzione: cosa necessarissima a scriver in modo che faccia impressione distinta e durevole nell'animo del lettore ".

Quel lavorio, che su questi pochi tratti abbiam fatto, cerchino di farlo su tutto quello che leggono di bello e di buono, e il gusto si verrà in loro a poco a poco formando e educando. Nè se ne spaventino come d'opera faticosa o lunga. Quando s'è preso l'abito di legger così, la mente va poi facendo da sè quelle tali osservazioni e considerazioni, come la più natural cosa del mondo, e la lettura ben fatta richiede pochissimo tempo di più e reca utilità infinitamente maggiore della lettura inconsiderata e leggiera.

c) Riepilogando, pertanto, e concludendo da quanto abbiamo in quest'ultima parte esposto, diremo esser lunga la via, che conduce a formarsi uno stile. Non abbiano i giovani troppa fretta di percorrerla e di giungere a questa meta, a cui da principio, sto per dire, non dovrebbero neppur pensare. Osservino molto, arricchiscano la mente di cognizioni sicure, leggano bene, e piuttosto libri buoni, che molti, si provino a imitare nei buoni autori quello che a loro piaccia di più, cerchino soprattutto di sentire, gustare, apprezzare, quel che leggono, rendendosene ragione e educando così il proprio gusto a discernere il bello e a compiacersene, procurando pur di acquistarne criteri saldi e sicuri. Nè trascurino intanto di educare per ogni altra via la mente ed il cuore, di farsi uomini nel senso più alto di questa espressione; e si propongano poi qualche nobile fine, che fortemente vogliano conseguire.[1] Essi faranno così come una buona lavorazione, che aiuti la vegetazione dei germi che già son nel terreno; e scrivendo poi secondo che l'animo detterà loro, si troveranno quasi inconsapevolmente ad aver conseguito il *bello stile,* che distingua le opere loro dalle altrui coll'impronta della singolarità.

---

[1] Scriveva il Leopardi a Pietro Brighenti (*Epistol.*,[3] l. 185, del 28 di maggio 1821):

"...a questo debbono mirare (e non mirano) gli scrittori: dico a giovare ai loro contemporanei, come cercavano di fare tutti gli antichi e tutti i classici, che non sarebbono classici, se non avessero scritto per altro fine che di scrivere „.

PARTE SECONDA.

Dei vari generi e forme del compor letterario

CAPITOLO VI.

Poesia e Prosa. Dei principali metri italiani.

I.

§ 1. Venendo ora a considerare i vari aspetti che prese la letteratura, i vari modi della manifestazione o dello sfogo

dei pensieri e dei sentimenti umani richiesti dalle vicende della civiltà, dai bisogni intellettuali dei vari tempi, dal successivo progredir delle menti; ci rifaremo dal ragionare di due forme generali diversissime, di cui ci si mostrano rivestiti i componimenti letterari di tutti i popoli, fermandoci più particolarmente sulle differenze che presentano nella nostra letteratura.

Già nel principio di questi *Elementi* abbiamo notato come l'eccitamento o la commozione dell'animo, e soprattutto la lieta maraviglia dello scoprir cose nuove, belle e grandi, faccia sentir maggiormente il bisogno di aprirsi con altri, di manifestare i propri sentimenti e pensieri. E in tal condizione dovettero massimamente trovarsi gli uomini più antichi, a cui la Natura scopriva ogni giorno e quasi ogni momento nuove maraviglie; onde non è strano, che sfogassero e manifestassero la lieta ammirazione nel canto, che viene anche ora spontaneo sul labbro degli uomini culti e non culti, e fin dei fanciulli, quando li agiti qualche forte sentimento, e massimamente la gioia.

Noi non possiamo, naturalmente, sapere che cosa fossero quei primi canti degli uomini; ma sappiamo questo con certezza, che i più antichi monumenti, che ci rimangano, o di cui abbiamo pur soltanto notizia, delle antichissime letterature, sono o furono di tal forma, che si prestasse al canto o all'accompagnamento musicale; e questo fatto può trovare in quel che abbiamo osservato la sua spiegazione. Un'altra causa probabile ne abbiamo pur già accennata, ma fu, in ogni modo, causa seconda, o posteriore: piaceva che di quei pensieri, o fatti, o sentimenti, che ad altri si manifestassero, durasse il ricordo nella memoria degli ascoltanti; e a quest'uopo certamente la cadenza musicale giovò, aiutando a ritenere o a richiamare nella mente le parole, che accompagnava. Così nacque e si conservò una forma di linguaggio riservata alla espressione di quei concetti, che si voleva vivessero lungamente nella memoria altrui, e diversa da quella che serviva comunemente alle necessità della vita, per questo canto, o cadenza musicale, che l'accompagnava. Fu la forma, come a dire, della parola per eccellenza, e fu da principio chiamata con vocaboli, che non significavano altro che *parola*.

o *canto,* finchè più tardi, quando divenne oggetto di studio e parve forma men naturale, perchè differente da quella più consueta del comun favellare, ebbe dai Greci il nome di *poesia,* che nel loro linguaggio significherebbe propriamente fattura, o composizione. [1]

§ 2. Quando poi, col moltiplicarsi delle cognizioni e delle notizie da tramandare alla memoria, divenne insufficiente l'aiuto della cadenza musicale, e si scoprì o si diffuse quello ben più efficace della scrittura, che rese il canto per questo rispetto quasi affatto inutile; quando, col progredir delle menti, s'incominciò a ragionare e discutere, e a quell'entusiasmo dei primi tempi successe spirito d'osservazione e di riflessione; la forma poetica e musicale potè essere talvolta anche d'ostacolo e d'impaccio all'espressione più esatta e rigorosa del pensiero scientifico; e si cominciò allora a scriver senz'altro nella forma in cui più comunemente parlavasi, cioè in quella, che noi con vocabolo latino chiamiamo *prosa,* che vorrebbe dire semplice e piana.

§ 3. Nè per questo sparì del tutto la poesia: il canto, come abbiam visto, è l'espressione naturale dell'entusiasmo, della lieta maraviglia, degli affetti e delle potenti passioni; e così la poesia restò sempre la forma più naturale di quegli argomenti, in cui prevalesse grande altezza o profondità di sentimento, fervore d'immaginazione, forza e calore d'affetto; la prosa, invece, di quelli, in cui prevalesse riflessione o ragionamento. Sicchè, generalmente parlando, questa è ora la differenza fra la prosa e la poesia, quanto alla sostanza degli argomenti, che son propri dell'una o dell'altra.

§ 4. *a)* Quanto alla forma, la differenza sta principalmente in due cose. E prima, nella natura e nella foggia delle espressioni; perchè il linguaggio poetico sarà naturalmente più ricco di tutti quei modi che abbiam visto nascere dall'eccitamento della fantasia e dalla veemenza della passione, e però del parlar figurato, delle immagini vive e grandiose (cfr. p. 67); e tollererà, anzi talvolta potrà richiedere tale scelta e tale disposizione di vocaboli, che s'allontanino dall'uso comune, come se ne allontana già di per sè il parlare in modo che

[1] Da *poiein* fare, comporre, è l'astratto *poiesis,* che usato senza complemento, viene a dire l'azione del fare o del comporre per eccellenza, e quindi con arte.

abbia cadenza di canto. Indi nasce quel che esprimeva il Leopardi, scrivendo che « moltissime cose sono affettazione e stiracchiature nella prosa, e nella poesia no »: [1] così certe inversioni ed iperbati, di cui già vedemmo gli esempi; [2] così parole che non suonano sulla bocca del popolo, [3] o variamente alterate, [4] o ricondotte a una forma piuttosto latina che nostra, [5] o ad un significato che ora non hanno nel linguaggio comune; [6] così nuovi modi di accozzar le parole, e costrutti non ordinari e piuttosto conformati alle norme della sintassi latina o greca, che a quelle della nostra. [7]

b) Inoltre, nell'armonia; poichè la prosa non è sottoposta ad altre leggi d'armonia, che quelle esposte da noi nel cap. IV, e che si riducono a quella generica, di serbare una certa proporzione di parti e di non offendere l'udito con suoni sgradevoli; mentre la poesia deve avere una forma, che si presti all'accompagnamento della musica: deve esser pertanto distribuita in certi *periodi, o serie di parole, che*

---

[1] *Epistol.,*[5] lett. 23, cit.

[2] V. sopra, pag. 56-57.

[3] Le più, latinismi. Per es., *lice, fiede, riede* (con altre poche forme da *redire), molce, folce, alse* (agghiacciò), *gire, incestare; algente, ultrice, almo* (più raramente *altór* alimentatore), *edace, pugnace, inarato, precipite; face, calle, ostello, aura, oblio, disio, oblivione,* etc. etc.

[4] Così per via d'aferesi o per soppressione di prefissi, come, per es., *verno, guardo,* (per sguardo), *sprezzo, pingere, lontanare;* o per sincope, o contrazione, come, p. e., *alma, ruina, reina, spirto, queto, féro* (fecero), *còrre;* o per apocope, come, per es., *polve, lampa, piè, diè, fè* (fede e fece), *andàro, pregàro, morìro* e simili, *vêr* (verso, preposiz.) etc.; o invece per paragòge, spesso conservando una forma latina caduta nell'uso più comune, come, per es., *cittade, veritade* o *veritate, virtute, rege, face* (per fa), *vanìo, morìo, finìo, féo* e simili terze persone del passato remoto specialmente della seconda coniugazione; *suso, giuso,* etc. etc.

[5] Per es., *lito, auro, tesauro, aere, viatore, imago, turbo; vivido, rorido* o *roscido, occiduo; natare,* etc. Tutto greco invece è, per es., *glauco,* azzurro lucente.

[6] Per es., *dolce, soave,* in significato d'avverbi; *faticoso* o *doloroso* per affaticato o addolorato, *empio* per crudele, *orbo* per privo; *urna* per tomba, *suono* per fama; *quanto* per quanto grande; *faticare* per tormentare, etc.

[7] Così, per es., il premettere il pronome al verbo, dove l'uso più comune lo fa enclitico e specialmente negli imperativi: *ti placa, t'inchina, deh! or mi di'*; il tacer l'articolo, determinato o indeterminato, davanti a nomi che lo richiedono, e massimamente davanti ai possessivi; *l'attrazione,* per la quale il verbo s'accorda piuttosto col predicato nominale che col soggetto, come nel verso dantesco (*Inf.*, VIII, 78):

Le mura mi parea che ferro fosse;

o quel costrutto, che suol dirsi appunto *alla greca,* e che i grammatici chiamano *accusativo di relazione,* pel quale si pone sotto forma di oggetto quel che regolarmente dovrebbe esser complemento retto da preposizione, e per lo più dalla preposizione *con,* accordando col soggetto l'aggettivo o il participio, che a quel complemento s'avrebbe a riferire: come può vedersi nel principio del II coro dell'*Adelchi* di A. Manzoni:

Sparsa le treccie morbide
Sull'affannoso petto,
Lenta le palme...,
Giace la pia;

cioè: colle trecce sparse, colle palme lente; e in questi versi del Parini (*Od.* XI, v. 15-16):

.... il cubito, o i ginocchi,
Me scorge, o il mento dal cader percosso.

rendano ciascuno un'armonia musicale compiuta, risultante dall'accordo di più parti pur armoniose in se stesse. Chiamarono i Greci queste parti *membri (kôla)* e il complesso armonico o periodo, che ne resultava, *metro,* onde il nome di *metrica* alla dottrina, che ne tratta. Chiamarono poi *stíchos,*[1] e i Latini *versus,* quel metro, o quel membro, che si scrivesse tutto in una linea;[2] ma nel linguaggio nostro il nome di *verso* si dette ad ogni *serie di parole, che avesse una determinata cadenza musicale,* riserbando quello di *metro* al *vario modo di combinare e aggruppare armonicamente i versi stessi nei componimenti poetici.*

c) Questa determinata e misurata armonia è tanto contraria all'indole del parlar più comune, che si considera come cosa da biasimare, se si trovino alcuni di questi versi mescolati nella prosa; specialmente poi se ve ne siano più d'uno tutti di seguito, che producono quasi lo stesso effetto noioso della cantilena, che alcuni fan sentire parlando. Pertanto si riprende Sperone Speroni celebre letterato del secolo XVI, il quale, per eccessiva smania di simmetria del periodo, introdusse più volte, e nelle orazioni, e nei dialoghi, certe filze di versi di cinque sillabe, che furono rilevate con giusto biasimo da Michele Colombo.[3]

Non sempre fuggì questo difetto il Boccaccio, che abbiamo già veduto come non badasse più che tanto neppur alle cacofonie; e non solo seminò qualche verso qua e là per le sue prose, ma spesso più d'uno in un medesimo periodo, e talvolta li mandò anche a coppie. Per esempio: " *Cacciata aveva il sole — del cielo già ogni stella, — e dalla terra l'umida —* ombra della notte " etc. (Giorn. IV, proem.). " *Bassò il viso, piangendo sì forte, — come farebbe un fanciul ben battuto* " (Giorn. IV, nov. I). " *Molte novelle, dilettose donne, — a dover dar principio a così lieta...* giornata... mi si paran davanti ". " *Gli comandò che alla villa n'andasse,* e quivi coi suoi lavoratori si dimorasse. *La qual cosa a Cimone fu carissima,* perciò che i costumi e l'usanze degli uomini grossi *gli eran più a grado che le*

[1] Propriam. fila, come *métron* misura.
[2] V. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani,* VI, p. 21-22.
[3] *Op. cit.,* Lez. III; dove cita, fra gli altri, questo periodo di un'orazione al principe, cioè al doge di Venezia: " Noi Padovani, — generalmente, — siamo allegrissimi, — non solamente — per noi medesimi, — per l'onor vostro — particolare — e per la pubblica — utilità, — onde noi siamo — non poca parte; — ma per il bene — di tutto il popolo ".

cittadine „ (Giorn. V, nov. I). E più lunghe serie ne potremmo citare, specialmente se volessimo sforzare un poco le pause richieste dal senso dei periodi; ma troppo sarebbe.

d) Un'altra cosa è stata tentata e messa in opera nel tempo nostro, cioè lo scambio della poesia colla prosa, onde son nate le *prose poetiche* (e perfino i *poemi in prosa*) e le *poesie prosaiche*, come piacque chiamarle al Giusti, che ne scrisse qualcuna; ma lo stravolgimento, a mio credere, non riuscì bene, come quello, che portava le cose contro alla loro natura. Salvo rare eccezioni di certe opere d'ingegni molto potenti, le prose poetiche riuscirono soltanto gonfie o barocche, e però artifiziose; e le poesie prosaiche, nelle quali non è altro della poesia che il suono dei versi, non guadagnarono il nome di poeta a certi loro autori, che speravano di conseguirlo soltanto per gli orecchi, e riuscirono per lo più scipite e stucchevoli. Si può cantare e poetare anche d'inezie, ma quando la fantasia o il sentimento le sappia ridur materia poetica; se ciò non sia, non ne verran fuori poesie, ma cantilene, e le cantilene sono sempre noiose.

§ 5. A determinare l'armonia, o cadenza musicale dei versi, servì naturalmente in principio il canto che li accompagnava, perchè per lunghissimo tempo non vi fu poesia, che non fosse cantata. Or il canto non è altro, che una serie armoniosa, gradevole e generalmente simmetrica di innalzamenti e d'abbassamenti della voce; e però fondamento principale dell'armonia dei versi fu sempre l'armoniosa distribuzion degli accenti. E perchè, a voler che l'orecchio avverta quella cadenza o armonia, deve esser determinato il tempo nel quale gl'innalzamenti e gli abbassamenti della voce si succedono; l'armonia del verso dipese anche dal numero delle pose, che la voce faceva sulle sillabe accentate o non accentate, che pronunziava.

a) Quel che risultò dal congiungimento armonioso di queste due cose, ossia *l'armoniosa distribuzione degli accenti in un numero determinato di pose della voce,* ebbe dai Greci il nome di *ritmo,* col quale indicavano anche la battuta della musica, e dai Latini quello di *numero.*

b) È tuttavia da notare che nel canto non si posa la voce ugualmente su tutte le sillabe, ma su quali più, su quali men lungamente, accentate o non accentate che siano. Indi avvenne che, per essere i versi cantati, valse a determinare

l'estensione delle serie ritmiche anche il tempo che a pronunciare ciascuna sillaba si richiedeva, ossia il *valore musicale di ciascuna sillaba,* cui si dette il nome di *quantità* e che, per la consuetudine del canto e per l'importanza, che ebbe la musica nella vita e nell'educazione di certi popoli, fu da questi avvertito e sentito come proprietà costante delle sillabe anche nel parlare; tanto che si distinsero le sillabe *lunghe* dalle *brevi,* attribuendo a quelle, presso a poco, un valor musicale doppio che a queste, cioè impiegando nel pronunziare una lunga il doppio del tempo necessario a far sentire una delle altre; e le vocali brevi e le lunghe ebbero perfino nell'alfabeto segni differenti.[1] Indi avvenne che il numero delle sillabe, che entravano a comporre un verso, poteva esser vario, secondo la loro quantità, sebbene talvolta l'armonia richiedesse che non si potessero due brevi sostituire a una lunga, o viceversa, ma che brevi e lunghe si dovessero, come gli accenti, alternare in un ordine determinato.

c) Col proceder dei tempi e col mutar delle usanze, avvenne a poco a poco la separazione della poesia dalla musica e dal canto; e forse coi progressi della musica vennero a esser necessarie in questo ben altre differenze di pausa sulle sillabe cantate, che quella avvertita prima fra le lunghe e le brevi; onde probabilmente siffatta distinzione per il canto fu insufficiente ed inutile, e per il parlare divenne superflua, perchè parlando non si fece bentosto sentire altra differenza di tal natura, se non fra le sillabe accentate e le àtone. Smarrito così il senso della quantità costante e dato a ciascuna sillaba (salvo qualche accidental differenza) lo stesso valor musicale, la durata di ciascuna serie ritmica, ossia la lunghezza di ciascun verso, non potè esser determinata, se non dal numero delle sillabe, che lo componevano: e così fu appunto nel maggior numero delle letterature moderne, e in particolare nella nostra italiana; rispetto a cui il ritmo, che determina l'armonia dei versi, può venir definito *l'armoniosa distribuzion degli accenti in un numero determinato di sillabe.*

[1] Così fu, per es., presso i Greci, per i quali poesia, musica e danza furono per lungo tempo inseparabili. Presso i Latini, che fecero tardi tale distinzione, imitandola dai Greci, le lunghe si distinsero nella scrittura con questo segno (—), le brevi con quest'altro (⌣), l'uno o l'altro sovrapponendo alle vocali. Li noto, perchè avremo occasione di servircene nel seguito di questo capitolo.

II.

§ 6. Le letterature neolatine, come la provenzale, la francese, la spagnuola e la nostra, sono, quale più e quale meno direttamente, derivate dalla latina; non perchè di tutte le opere che le illustrarono si trovassero in questa gli esempi, ma perchè in gran parte alle lettere latine si educarono ed ispirarono le nuove genti, come a monumento della loro antica civiltà; la quale a poco a poco risorse nei vari luoghi e presso le varie nazioni, in varie forme, che ebbero pur sempre molto di simile e di comune, quasi come rampolli germogliati, se fosse possibile, in diversa condizione di clima e di suolo, dallo stesso tronco atterrato.

Pertanto, come della lingua, così anche delle norme del verseggiare, ossia della *metrica* di queste nuove letterature son da cercare presso i Latini gli elementi; quantunque, per verità, piuttosto nel linguaggio e nel canto rozzo e spontaneo del popolo, che nelle splendide forme della poesia letteraria.

Questo previene un'obiezione, che si potrebbe muovere facilmente a quel che affermiamo. La metrica letteraria latina ebbe a fondamento la quantità delle sillabe, della quale non fa nessun conto la metrica italiana; com'è naturale, perchè noi non avvertiamo nessun'altra differenza costante di valor musicale tra le sillabe, fuor di quella che nasce dalla posizione dell'accento. Or com'è dunque possibile, che la struttura dei nostri versi abbia nulla che fare con quella dei versi latini?

a) Egli è che il tener calcolo della quantità non fu proprio, presso i Romani, se non della metrica letteraria, e soltanto dopochè la cognizione della poesia dei Greci mosse i poeti latini a seguir le orme loro; prima avevano essi soltanto quello che Orazio chiamò *orrido ritmo saturnio,*[1] e che, se fu da poeti culti adattato all'osservanza della quantità e ravvicinato alle norme della metrica greca, non ebbe nei canti del popolo altra legge, che quella della cantilena.[2] Nè, per la nuova imitazione dei Greci, abbandonò il popolo

[1] *Epist.*, II, 1, v. 157, 158.

[2] Primo, ch'io sappia, lo Zambaldi nella sua bell'opera *Metrica greca e latina* (p. 343 sgg.) affermò doversi distinguere il saturnio " come ritmo latino popolare, dal saturnio quale diventò per opera di Livio, di Nevio e degli altri poeti e compositori d'iscrizioni in un'età

nei suoi canti la vecchia foggia del verso, nè cangiò i naturali criteri dell'armonia; ma anche nell'età imperiale seguitò, per quanto è dato argomentare dagli scarsi esempi che ne rimangono, a cantare versi puramente ritmici senza distinzione di lunghezza e di brevità fra sillaba e sillaba. È da aggiungere inoltre, che anche certi metri letterari di quelli imitati dai Greci, specialmente nella poesia lirica, avevano stabilito con certo ordine il succedersi delle lunghe e delle brevi per modo, che il numero delle sillabe che li componevano non poteva cambiare;[1] avevano pertanto un ritmo intimamente collegato col numero delle sillabe stesse, e diverso in ciò solo dal ritmo popolare, che in questo gli accenti ritmici, cioè quelli che determinavano l'armonia del verso, non erano altro che gli accenti grammaticali delle parole;[2] in quello invece non solo questa concordia non era necessaria, ma anzi spesso era considerata come un vizio; e riposta la bellezza musicale del verso nel giuoco d'armonia, che nasceva dalla varietà degli uni e degli altri accenti, e di cui noi abbiamo ora perduto il senso quasi interamente.

b) Or nella decadenza della letteratura romana, conseguenza necessaria, non che d'altro, della grande sua diffusione per tutto il corpo vastissimo dell'Impero, crescendo molto il numero della gente, che era o che pretendeva d'essere letterata, e gustandosi però sempre meno quel che era parso in altri tempi più eletto e squisito; avvenne che il desiderio di piacere conducesse i poeti a dare ai versi, che la comportavano, quell'armonia, che meglio potesse avvertirsi anche da chi poco o punto sentisse il variar della quantità; sicchè per certi rispetti abbiamo nelle opere di quei tardi scrittori minor libertà e più regolarità ritmica nella composizione dei versi, che non in poesie di tempi migliori. Così il ritmo cominciava quasi a prevalere

più colta come quella degli Scipioni... Nella poesia popolare gli elementi ritmici della cantilena, che sono la durata e la percussione, dominano la lingua in maniera, che l'accento, la quantità e lo stesso numero delle sillabe diviene indifferente... Il saturnio, come ritmo popolare dovette essere dominato ancor esso dalla cantilena con grande libertà nella forma del metro. Livio e Nevio, che conoscevano la metrica greca, certamente lo ripulirono e lo ridussero a forme più regolari „. Diversità ammessa anche da A. Reichardt, il quale in un recente studio ha cercato di determinare le leggi metriche e la quantità delle sillabe nei versi saturnii di questi poeti. (*Der Saturnische Vers in der römischen Kunstdichtung*, p. 208. Leipzig, 1892).

[1] Così, per es. il *Saffico:*

–́⏑ | –́⏓ | –́⏑⏑ | –́⏑ | –́⏓,

l'*Alcaico:*

⏓ | –́⏑ | –́⏑ ‖ –́⏑⏑ | –́⏑ | –́⏑,

il *Falecio*, che chiamavano anche *endecasillabo:*

–́⏑ | –́⏑⏑ | –́⏑ | –́⏑ | –́⏓

l'*Adonio:*

–́⏑⏑ | –́⏓

l'*Asclepiadeo:*

–́⏓ | –́⏑⏑ | –́ ‖ –́⏑⏑ | –́⏑ | ⏓,

e più altri.

[2] Questo mise in sodo in un suo studio sul saturnio il Thurneysen (cit. in Edm. Stengel, *Romanische Verslehre*, § 30; Strassburg, 1893; il quale soggiunge: “ Io credo.... di dover supporre un'antica poesia latina fondata sugli accenti e di dover ricondurre a quella la versificazione romanza „).

sulla quantità anche nelle liriche letterarie, le quali venivano così ad avvicinarsi a quel che era sempre stata ed era la poesia del popolo.

c) Ma soprattutto è da riconoscere in questo l'opera della Chiesa, la quale chiamava nelle sacre riunioni il popolo tutto a cantare negl'inni le lodi del Signore e dei Santi, e doveva però conformare il più possibile l'armonia di quelle composizioni poetiche a quella che più si sentiva dal popolo.[1] In fatti gl'inni letterari, che composero nel quarto, e nel quinto secolo S. Ambrogio, S. Ilario, Sedulio, Aurelio Prudenzio, Venanzio Fortunato ed altri, rispettarono le leggi della quantità, ma furono scritti in quei metri, o giambici o trocaici,[2] che più somigliavano alle forme della poesia popolare. E nel medio evo poi, quando il senso della quantità, ormai tutto convenzionale, si spense affatto in quel rimescolamento di genti, di linguaggi, di usanze, si seguitarono gl'inni a scrivere in metri, che mantenessero dell'armonia di quelli quel che ancora si poteva sentire, cioè il puro ritmo, come risultava dal numero delle sillabe e dalla simmetrica e armoniosa distribuzion degli accenti. E accanto agli inni si ebbero, più popolaresche e più sciolte e libere dalle forme classiche, le *sequenze*[3] (dette anche *prose* forse a significare la loro maggiore libertà metrica) generalmente trocaiche, o a ritmo discendente, formate di strofe più o meno lunghe, e la cui armonia è già quella dei versi nostri, aiutata anche dalle rime. Dalla Chiesa poi, per così dire, riprese la letteratura profana quel che le aveva dato, e le composizioni, spesso sacrileghe non che profane, di certi

---

[1] Cfr. Du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au XII siècle.* Introduction, pag. 69 sgg. Zambaldi, *Il ritmo,* etc., p. 4, 18. Venturi, *Della innografia cristiana in Occidente,* p. 7, 8.

[2] *Giambici* si dicevano i versi formati di *giambi*, che eran *piedi*, o *battute*, costituiti da una breve àtona seguita da una lunga, che riceveva l'accento ritmico (⏑ –́): la loro armonia si disse pertanto *ritmo ascendente;* i *trocaici* erano formati di *trochei*, che eran tutto l'opposto (–́ ⏑) e la cui armonia si disse però *ritmo discendente.* Gli uni e gli altri si misuravano per *dipodie*, o serie di due piedi; onde si diceva, per es., *giambico dimetro* il verso di quattro giambi, *trimetro* quel di sei; *trocaico dimetro* quel di quattro trochei, *tetrametro* quel che ne aveva otto, e così via: I più degli inni della Chiesa sono in giambici dimetri

⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ .

che corrispondono ai nostri settenari sdruccioli; ma ve ne sono anche alcuni in giambici trimetri, e più ancora nei cosiddetti *trocaici settenari*, cioè tetrametri trocaici mancanti di una sillaba (catalettici):

–́ ⏑ ¦ –́ ⏓ | –́ ⏑ | –́ ⏓ ‖ –́ ⏑ | –́ ⏓ | –́ ⏑ | –́

che risponderebbero a una serie di due ottonari nostri, piano il primo, tronco l'altro. Vi sono anche inni saffici, con le strofe di quattro versi, saffici i primi tre e l'ultimo adonio (vedi la nota 1 della pagina precedente).

[3] « *Sequentiae* furon dette, perchè null'altro erano in origine, se non un séguito uno strascico — allargamento e svolgimento — della solenne formula liturgica *Alleluia*, grido di giubilo, che la turba dei fedeli ripeteva in coro, come intercalare, rispondendo al sacerdote *(praelector, praecentor)* leggente o salmodiante ». Così in un suo lavoro bellissimo, che avrò anche nel seguito occasione di citare, l'amico mio prof. F. Flamini (*Per la storia d'alcune antiche forme metriche italiane e romanze.* In *Studi di storia letteraria italiana e straniera.* Livorno, 1895, pag. 143).

poeti del medio evo, come per es., dei *Goliardi o Scolari vaganti*, non ebbero quasi altri metri, che quelli dei canti della Chiesa. I quali pertanto dovevano somministrare le foggie dei versi alle letterature delle nuove lingue, che avevano sempre dinanzi quei modelli d'armonia distintamente e facilmente sensibile. E così avvenne almeno per la maggior parte dei nostri versi italiani, che furono versi latini spogliati del senso della quantità, e quali li aveva sentiti e cantati in altri tempi il popolo dell'impero romano.[1]

[1] Intendiamoci: non si tratta già di una *deformazione* delle forme metriche letterarie latine; concetto vittoriosamente combattuto dal principe dei romanisti viventi Gaston Paris (in *Bibl. de l'école des chartes,* VI sér., tom. II, p. 600 sgg.; cfr. *Romania,* XVII, p. 618); ma del prevalere del principio ritmico fondato sugli accenti grammaticali, che si manifesta non solo nelle forme della poesia popolare che perdurano, ma anche in altre foggie di versi, che il popolo prende dagli inni, ch'egli pur canta in chiesa. Avviene così che la poesia popolare, dopo aver sulla letteraria " esercitata un'influenza, di cui son visibili i progressi negli autori dell'età imperiale „ (G. Paris, loc. cit., p. 604), si arricchisce di nuove forme di versi divenuti quali quella tale *influenza* ha voluto.

Citerò qualche esempio, derogando al mio proposito di non far citazioni latine; ma qui si tratta di suoni, e questi anche da chi non sappia di latino o da chi non intenda il significato delle parole si posson sentire. Il trocaico settenario era stato molto usato principalmente dai comici latini; ma per le molte sostituzioni di un piede ad un altro, o di due sillabe brevi a una lunga, o viceversa, aveva raramente quella lunghezza, che il suo ritmo avrebbe richiesta, se le sillabe avesser tutte avuto lo stesso valore, o se fosse stato composto di trochei puri. Il suo schema infatti sarebbe stato questo:

⊥⏑ | ⊥⏓ | ⊥⏑ | ⊥⏓ ‖ ⊥⏑ | ⊥⏓ | ⊥⏑ | ⊥

perchè, come verso assai lungo richiedeva necessariamente una pausa, o *cesura,* dopo il 4° piede. E tale sarebbe, per es., questo di Plauto (*Captivi,* v. 274):

Euge | pae, Tha | lem ta | lento ‖ non e | mam Mi | lesi | um.

ma son della stessa misura anche questi altri dello stesso autore (Ivi, v. 326-327):

Scio ego | multos | iam lu | crum homines ‖ lucu | lentos | reddi | dit;

Est eti | am ubi pro | fecto | damnum ‖ praestet | facere | quam lu | crum.

Or il primo di questi tre versi ha 15 sillabe, il secondo 17, il terzo 18, pur calcolando come una sola sillaba, perchè così facevano nel verso i Latini, le vocali iniziali e finali di due parole consecutive separate soltanto da un'aspirazione o da un *m* finale.

Mamerzio Claudiano, prete, che visse a Vienna (di Gallia) sul principiar del V secolo, scelse questo metro per un inno, in cui celebrava la passione del Salvatore, e ch'egli divise in istrofe di tre trocaici settenari ciascuna; ma ogni cesura considerò come fine d'un verso, sicchè ogni strofa venne composta di sei trocaici dimetri (dei quali i pari catalettici) così:

Pange | lingua | glori | osi
Praeli | um cer | tami | nis.
Et su | per Cru | cis tro | phaeo
Dic tri | umphum | nobi | lem;
Quali | ter Re | demptor | orbis
Immo | latus | vice | rit.

Nel secolo XIII S. Tommaso d'Aquino compone i suoi inni del SS. Sacramento, dei quali il più celebre prende le mosse dal primo verso dell'inno citato del prete di Vienna:

Pange, | lingua, | glori | osi
Corpo | ris my | steri | um,
Sangui | nisque | praeti | osi,
Quem in | mundi | praeti | um
Fructus | ventris | gene | rosi
Rex e | ffudit | genti | um.

Il ritmo è il medesimo in tutto e per

§ 7. I versi italiani, come quelli delle altre letterature neolatine, presero il nome dal numero delle sillabe di cui

tutto, ma della quantità non è più da parlare: non solo si trovano i piedi di due lunghe *(spondei)* nei luoghi impari, dove la metrica antica non li tollerava, ma vi si trova un piede di due brevi *(pirrichio)*, e perfino un giambo, se così potesse chiamarsi con l'accento ritmico spostato, e se, per la metrica latina, quel *quem in* potesse formare due sillabe, e non una sola. Nè per questo si era tanto aspettato; perchè già nel IX secolo in un carme composto per la battaglia di Fontanet (a. 841: vedilo in appendice alla storia di Nitardo, negli *Script. rer. germ.* del Pertz; Hannover 1840), anzi già nell'VIII (a quanto sembra) nell'inno sacro per la dedicazion della chiesa *(Urbs beata Hierusalem.* In VENTURI, *Gl'inni della chiesa*, p. 400 sgg.), abbiamo il trocaico settenario usato ritmicamente, senza alcun riguardo alla quantità.

La contrarietà del popolo nostro ai versi terminanti per parola tronca fece poi nascere altri aggruppamenti trocaici, in cui non fossero così frequenti i versi *catalettici*, cioè tronchi dell'ultima sillaba; e si ebber così i metri pur trocaici delle *sequenze*, come sono lo *Stabat mater* e il *Dies irae*, tutti e due del secolo XIII, in cui non è più da cercar segno della quantità delle sillabe, ma soltanto il solito ritmo discendente:

> Stábat | Máter | dólo | rósa
> Júxta | crúcem | lácry | mósa
> Dúm pen | débat | Fíli | ús.
>
> Díes | írae, | díes | ílla
> Sólvet | saéclum | in fa | villa
> Téste | Dávid | cúm Sy | billa.

Metri, che passeranno, senza alterazione nelle parodie dei *Goliardi* e nelle cantilene del popolo. (Cfr. FLAMINI, *Op. cit.*, p. 129-130). Veggasi questa strofa del *Contrasto dell'acqua e del vino*, che sembra del secolo XIII. Parla il vino:

> Nón a | fálso | pótest vérum
> Sápa | ráre, | quí me | mérum
> Nón po | táre | níti | túr.
> Cláudus | cúrrit, | caécus | vídet,
> Súrdus | aúdit | méns sub | rídet;
> Pór me | mútus | lóqui | túr.
>
> (DU MÉRIL, *Poésies inédites du moyen âge*, pag. 306).

E diverranno, anzi già non sono altro che i nostri ottonari, accompagnati anche dalla rima; senonchè nei primi tempi delle nostre lettere la contrarietà ai versi tronchi farà comporre per intero le strofe di versi piani; come la tirannia dell'accento grammaticale e il concetto che non possa venir separato dal ritmico farà che più tardi il verso catalettico non si renda, come dovrebbe, con un ottonario tronco, ma con un verso sdrucciolo di sette sillabe, che non risponde al ritmo regolare di nessuno dei versi italiani, ma che si trova frequente, e anche solo, nei carmi popolari latini del Medio Evo (V., p. es., il *Testamentum asini* pubbl. dal Novati, in *Carmina medii aevi*. Firenze 1883).

Così avremo in fra Iacopone da Todi:

> Pórto gétti dá sparvíre
> Sónagliándo nél mio gire;
> Nóva dánza se po audíre
> Chí sta présso a mia stazzóne.
>
> (Sat. *Che farai, fra Jacopone*, st. 13).

E così molto più tardi, con imitazione del ritmo dello *Stabat mater:*

> Quésto príncipe toscáno
> Pér tedésco e pér sovráno
> Ciúrla un pó nel mánico.
>
> (GIUSTI, *Per il congr. di Pisa*, st. 4).

Ma allora abbiamo già anche la strofa coi versi tronchi, che rende in gran parte l'armonia del trocaico settenario:

> Táccia il sónito giocóndo
> Pér le azzúrre vie del már,
> Trá gli scógli ov'io m'ascóndo
> Núdo spirto a sóspirár.
>
> (CARRER, *La sposa dell'Adriatico*, st. 1).

Tale, pertanto, a me sembra la derivazione degli ottonari (e però dei quaternari, che non sono se non un dei due membri o parti, di che gli ottonari si compongono. V. ZAMBALDI, *Il ritmo*, etc. p. 25), che sono i soli versi a ritmo sempre discendente della nostra poesia e che furono da principio più propri della poesia popolare o popolareggiante (e Dante li chiamava, con gli altri parisillabi, *rozzi; Vulg. El.*, II, 5), come erano stati presso i Romani versi di simil fatta.

La derivazione dei settenari nostri dal giambico dimetro non è dubbia ad alcuno; e se quel verso fu presso i Latini più frequente nella forma acatalettica o integra rispondente al nostro settenario sdrucciolo, che nella catalettica rispondente al settenario piano, e nella lingua nostra, per la qualità prevalente delle parole italiane, è molto più frequente questo che quello; ciò non fa difficoltà: il piano e lo sdrucciolo troviamo usati promiscuamente e sostituito quello a questo non di rado presso Jacopone da Todi (per es., nella *frottola: Perchè gli uomini dimandano;* in NANNUCCI, *Man.*, I, p. 401 sgg.; in 37 stanze sopra 65). Quanto alla varietà degli accenti sulle prime quattro sillabe, ricorre già

si componevano; senonchè, mentre i versi provenzali e francesi, per la frequenza delle parole tronche, terminando per

---

anche negl'inni sacri in dimetri giambici; nè è da dimenticare quello che notò lo Zambaldi (*Il ritmo* etc., II, p. 8): " Egli è sempre sulla fine dei metri e delle serie che li compongono, che incomincia un nuovo sistema metrico, essendo questa la parte, che fa in noi maggiore impressione, e quindi la più importante rispetto al ritmo. Così avviene nel passaggio dal sistema numerico a quello quantitativo; e così, quando l'accento comincia a prevalere sulla quantità, è sempre sulla fine dei metri, che entra in luogo di quella, come sede della tesi " (innalzamento della voce). Il che spiega anche la derivazione del nostro quinario, che ha libertà d'accento sulle sue prime sillabe, dall'adonio (–́∪∪ | –́∪).

Quanto al senario ed al novenario, non furono altro che replicazioni di serie trisillabe con l'accento sulla seconda (del novenario lo dice espressamente Dante: *Vulg. El.*, II, 5), delle quali si trova qualche esempio in poesie latine del medio evo (v., p. es., Du Méril, *Poésies popul. lat. du m. â.*, p. 222, 233) e nei nostri antichi rimatori italiani (per es., nel discordo attribuito a Federigo II: *Della primavera - ciascuna rivera - s'adorna)*; ma nè questi, nè il decasillabo, che ritrae l'armonia del paremiaco, o tetrametro anapestico catalettico dei Greci, del quale lo Zambaldi (op. cit., p. 35) cita esempi in poesie latine di Marziano Capella e di Aurelio Prudenzio, furono molto adoperati dai nostri poeti più antichi: ben si trova il novenario in fra Jacopone e in qualche componimento anonimo del secolo XIII, il senario pur in fra Jacopone e nel discordo testè citato, il decasillabo in un componimento di Onesto bolognese (Nannucci, *Man.*, I, 154 sgg.), dove forse sono da riscontrar più che altro endecasillabi mozzati della prima sillaba; tant'è vero, che vi si trovano mescolati qua e là endecasillabi interi. Ma bisogna poi venire, per ritrovarne, fino al secolo XVII e più tardi, quando si usarono per imitazione letteraria o di metri classici, o di metri d'altre letterature moderne.

Più incerta, o almeno più discussa è l'origine del principalissimo dei nostri versi, cioè dell'endecasillabo. E la discussione delle varie opinioni può vedersi, oltrechè nell'*Op. cit.* dello Stengel (§ 23-35), il quale chiama l'endecasillabo *il più romanico dei versi*, nel c. XVIII delle *Origini dell'epopea francese* del Rajna, il quale crede col Bartsch che l'origine di questo verso, che dell'epopea francese fu proprio, non sia da cercare nella poesia latina, nè classica, nè popolare; ma negli antichi canti celtici delle Gallie. E quanto all'epopea francese, le sue ragioni sono fortissime; pure oserei dubitare che nel *decasillabo* epico francese debba cercarsi l'origine dell'endecasillabo nostro. Che se in quello si trova la duplicità delle forme principali di questo, (cioè l'accento principale con la pausa, alla quarta sillaba e alla sesta), tutta la varietà delle sue forme si trova nei versi latini, che il popolo nostro udiva cantar nelle chiese fino dai tempi di S. Ambrogio, saffici, o giambici, che fossero. E se al R. parve giustamente strano che si prendesse " da una poesia che sonava oramai straniera di linguaggio, volta unicamente al cielo, essenzialmente lirica, il verso per una poesia d'altra favella, d'indole tutta terrena, esclusivamente narrativa " (*Op. cit.*, pagina 512), potrà parere non meno strano che la nostra lirica, anche popolare, prendesse il verso dalla poesia narrativa francese, anzichè dai canti lirici latini, che udiva nella lingua sacra, che in quei primi tempi intendeva e considerava come sua lingua letteraria. Nè il ricorrere al giambico senario, come fanno i più, mi sembra da sentenziare senz'altro un *errore madornale* (p. 510) per la poca frequenza dei versi sdruccioli nostri, quando troviamo mescolato un verso endecasillabo piano (tale può davvero chiamarsi piuttosto che senario catalettico) fra i senari giambici acatalettici di un inno composto da Elpidia moglie di Boezio e che la Chiesa cantò fino ai tempi di Urbano VIII. Ecco la strofa:

> Janitor cœli, doctor orbis pariter,
> Judices saecli, vera mundi lumina,
> Per crucem alter, alter ense triumphans
> Vitae senatum laureati possident.

Certo non si può supporre che si pronunziasse *triumphans*, ma piuttosto che si facesse la sineresi, giacchè, in tali versi oramai puramente ritmici, non è da supporre possibile l'elisione dell'*m* di *crucem*; e piuttosto si potrà notar qui come, almeno sul principio del verso si sia già smarrito il senso del metro giambico, che non avrebbe davvero tollerato dove si trovano *jánitōr coēli* nè *júdicēs saēcli* veri emistichii saffici, i quali, insieme colla cesura costante dopo la quinta sillaba, che si trova, senza eccezione, per tutto l'inno e che non è no-

lo più in sillaba accentata, ebbero il nome dalla sillaba che riceveva l'ultimo accento; i nostri invece, per esser così poche nella lingua italiana le parole tronche e le sdrucciole al confronto delle piane, si chiamarono dal numero delle sillabe che avevano quando uscissero in parola piana, che fu sempre, com'era naturale, il caso più frequente. La finale tronca o sdrucciola, se fa calare o crescere il numero delle sillabe, non altera però l'armonia, nè l'estensione del periodo ritmico, determinate dal succedersi con certi intervalli degli innalzamenti della voce: lo strascico di suono, più o meno lungo che possa seguire all'ultimo innalzamento, non altera l'intonazione, la cadenza oramai determinata, come non altera il suono di una musica la risonanza, che, in certi edifizi, rimane tuttavia quando gli strumenti si tacciono, facendosi sentire come uno strascico dell'ultima nota. Pertanto, o che il verso si fermi al suo ultimo accento, o che si prolunghi poi in una o più sillabe átone, non importa nulla alla sua armonia; e però son tutti della stessa misura e si considerano di undici sillabe questi versi:

> Dell'epera, che mal per te si fè.
> (*Purg.*, XII, 45),
> Onorate l'altissimo poeta.
> (*Inf.*, IV, 80),
> Non molto lungi, per volerne prendere.
> (Ivi, XXIII, 36);

quantunque il primo ne abbia dieci, il terzo dodici ed il secondo solo, che è piano, undici.

Ciò premesso, la lunghezza dei versi italiani variò, secondo Dante Alighieri (*Vulg. el.*, loc. cit.) fra le tre e le undici sillabe; ma il trisillabo, non potendo in una serie piana di tre sillabe cader più che un solo innalzamento della voce, è da considerare piuttosto come parte o elemento di verso, che come verso vero. E però può dirsi che dei versi semplici

cessaria (sebben frequente) nel senario giambico, ma è quasi immancabile nel verso saffico latino, il quale viene così ad avere, generalmente, un accento *grammaticale* sulla quarta sillaba; mostrano, secondo me, come già fin d'allora potesse, nel senso generico del verso endecasillabo, confondersi il vario andamento di più versi latini. Giacchè io credo che il popolo, udendo cantare saffici e giambici e falecii, assuefacesse l'orecchio a un complesso armonico vario nelle spezzature dei membri, ma pur rispondente ad una cadenza di estensione determinata e conoscesse così l'armonia dell'endecasillabo assai prima di poter ascoltare i decasillabi dell'epopea francese.

italiani il minore sia quello di quattro sillabe, cioè coll'ultimo accento sulla terza, che si chiama *quaternario;* il più esteso l'*endecasillabo,* che ha undici sillabe e l'ultimo accento sulla decima; framezzo ai quali si hanno:

il *quinario* di cinque sillabe e con l'ultimo accento sulla quarta,

il *senario* di sei sillabe e con l'ultimo accento sulla quinta,

il *settenario* di sette sillabe e con l'ultimo accento sulla sesta,

l'*ottonario* di otto sillabe e con l'ultimo accento sulla settima,

il *novenario* di nove sillabe e con l'ultimo accento sull'ottava,

il *decasillabo* di dieci sillabe e con l'ultimo accento sulla nona.

Alcuni di questi versi poi si adoperano anche come membri, a formar versi composti e addoppiati, e sono (per non dir del quaternario, che si considera piuttosto come membro che come verso intero, tanto che raddoppiato dà l'ottonario, che si ha per verso semplice) il quinario, il senario, il settenario più spesso d'ogni altro, e rarissimamente l'ottonario.

a) È tuttavia da avvertire, che nel computo delle sillabe di un verso si deve por mente a due fatti:

1°. Per la contrarietà del nostro orecchio all'iato, quando da questo non si cerchi di ricavare qualche determinato effetto, si fa nel verso quella che si chiama *elisione* (o con vocabolo greco *sinalèfe*), [1] cioè a dire si considerano come una sola sillaba la vocale finale di una parola e l'iniziale di quella che la segue, pur facendo sentire distintamente il suono dell'una e dell'altra, il che distingue questa specie d'elisione da quella che si fa nella prosa.

Così il verso di Dante (*Purg.*, I, 100):

Quest*a* *i*solett*a* *i*ntorn*o* *a*d im*o* *a*d imo

[1] Da *syn* con, e *aléifein* ungere, spalmare: congiungimento, quasi fatto con unguento o cera fusa. Il prof. Fraccaroli, nella sua *Teoria razionale di metrica italiana* riserba questo nome all'unione di due vocali, delle quali la seconda abbia l'accento ritmico; nel qual caso riscontra come un accrescimento di quantità (*Parte generale,* pag. 19). Così, per es., nei versi di Dante (*Inf.*, V, 70: XII, 108; XXIV, 1):

Poscia ch' io ébbi il mio dottore udito —
Che fe Cicilia aver dolorosi ánni —
In quella parte del giovinetto ánno.

ha undici sillabe, e non quindici, perchè l'elisione unisce in una sillaba sola le vocali, che abbiamo sottolineate.

Meno frequentemente si uniscono così in una sillaba anche due vocali non facienti dittongo nel corpo della stessa parola, il che si chiama *sinizèsi* o *sinèresi*;[1] come, per es., in questi versi del medesimo poeta (*Inf.*, II, 32, 103, 105):

> *Io* non Enea, *io* non *Paolo* sono....
> Disse; *Bea*trice, loda di *Dio* vera....
> Che usc*io* per te della volgare schiera.

2°. Non è men frequente la *dieresi*,[2] che è tutto il contrario della sinizesi, cioè la separazione in due sillabe degli elementi di un dittongo; e si fa specialmente nei dittonghi raccolti, sol che non siano in fin di parola, e quando siano veri e propri dittonghi, cioè quando il loro primo elemento sia una vera vocale, non una semivocale, com'è nei cosiddetti dittonghi mobili, o come è l'*u* dopo il *q*, o un puro segno grafico, come l'*i* che segue il *c* o il *g*, quando si devon pronunziare come palatali. Si soleva già indicare questa dieresi con due puntolini, che si ponevano sopra al primo elemento del dittongo; ma ora si suole ometter quel segno come inutile, sia perchè l'orecchio dice a ciascuno come si debbon leggere i versi, sia perchè la dieresi a molti sembra nel verso necessaria, come era presso i Latini.[3] Pertanto è di sette sillabe il verso del Petrarca (*In morte*, canz. VIII, st. 4):

> Vergine glor*io*sa,

e sono di undici questi di Dante:

> Andovvi poi lo vas d'elez*io*ne.
> (*Inf.*, II, 28).
>
> O dignitosa cosc*ie*nza e netta!
> (*Purg.*, III, 8),

---

[1] Dal greco *synizein* sedere insieme, e *synhairéin* raccogliere insieme. Una sinizesi notevole fu, nei primi secoli della nostra poesia, quella del suffisso *aio*, come può vedersi nei versi seguenti:

> Farinata e 'l Tegghi*aio*, che fur si degni
> (*Inf.*, VI, 79),
>
> Dissi: e' convien che questo not*aio* sia.
> (LOR. DE' MEDICI, *I beoni*, cap. V, v. 75).

E a imitazion di questa ne fece un'altra assai ardita il Parini (*Od.*, XI, 59-60):

> E sopra la lor tetra
> *Noia* le facezie e le novelle spandi.

[2] Greco da *dihairéin* separare.

[3] Il che, per altro, non è vero. Se prendiamo, per es., la *div. Comm.*, troviamo certe parole fatte in diversi luoghi di un diverso numero di sillabe. Così per es., *celestial* di tre sillabe (*Purg.*, II, 43) e *celestiali* di cinque (*Purg.*, VIII, 104). Così il suffisso *zione* v'è quasi sempre bisillabo, sebbene lo vediamo fatto di tre sillabe anche in uno degli esempi, che citiamo nel testo.

Surse in mia vis*io*ne una fanciulla.
(*Purg.*, XVII, 34),

La vostra reg*io*n mi fu sortita.
(*Par.*, XXII, 120),

Si qu*ie*tò con esso il dolce mischio.
(*Par.*, XXV, 131);

e abbiam già trovato stud*io*se (pag. 11), or*ie*nte (pag. 198), graz*io*so (pag. 200) di quattro sillabe, opin*io*ne (pag. 205) di cinque, etc. etc.

b) Ma tenuto pur conto di tutto questo, non si dimentichi che il numero delle sillabe non può essere l'unico criterio della misura dei versi; anzi neppure il principale, perchè l'armonia del ritmo dipende soprattutto dalla distribuzione degli accenti. Quando noi troviamo, per es., in un sonetto di Bindo Bonichi:

Se fosse possibil cambiar suo stato,[1]

o nei *Beoni* di Lorenzo il Magnifico (Cap. IV, 36):

Nol vorresti per amico o parente;

o nella *Lauda del b. Gio. Colombini* di Feo Belcari (str. 8 e 18):

Non curando nostra nobil nazione.
Colla Corte da Vignone a Viterbo;[2]

non ci sembra di legger dei versi; e a ragione, perchè, sebbene il numero delle sillabe sia quello, gli accenti delle parole non cadono dove l'armonia del ritmo vorrebbe. Dovremo dunque, per farci una giusta idea della struttura dei nostri versi, ricercare su quali sillabe debbano o possano ricever l'accento.

c) Abbiamo già veduto come ogni verso debba ricevere necessariamente un accento sulla sillaba penultima di quelle che il suo nome significa (nei versi addoppiati, pertanto, sulla penultima — sempre intendendo nel modo ora detto — di ciascuna parte componente); e questo accento è in ciascun verso il principale, come quello che determina l'estensione della serie ritmica. Or, poichè due accenti non si possono sentire, se non siano separati da qualche sillaba àtona, o da qualche forte pausa, che faccia avvertire la differenza del

---

1 Son. I degli ed. dal Trucchi, in *Poes. ined. di dugento autori*, II, p. 59.

2 Così quel del Pulci (*Morg.*, X, 108):
E dice: se' tu, cugino, ostinato.

tono fra la sillaba accentata e le altre che la precedono e la seguono; ne viene che la sillaba precedente a quella, su cui cade questo tale accento, non potrà riceverlo mai; così non mai la nona di un endecasillabo, nè la sesta di un ottonario, nè la terza di un quinario, e così via; se un accento vi sarà, o verrà smorzato e reso insensibile da quello della sillaba successiva,[1] o se ne perderà l'armonia del verso.

Quest'accento della penultima sillaba, necessario e principalissimo in ogni specie di verso, non sarà però mai solo: un solo innalzamento con un solo abbassamento della voce non fanno di per sè soli nè euritmia nè armonia, alle quali è necessario l'accordo o la corrispondenza almeno di due tali serie d'abbassamenti e innalzamenti di voce;[2] e però in ogni verso avremo oltre il principale altri accenti secondari: anzi nei versi formati di più membri e che richiedono la separazione di certe pause, potrem dire d'aver più accenti principali, perchè ciascuna parte del verso dovrà avere necessariamente il suo. Avvertendo per altro che gli accenti secondari non è necessario che siano veri e propri accenti grammaticali, ma soltanto pose maggiori della voce, quali si trovano a volte anche fuori della sillaba tonica nel corpo di parole di una certa lunghezza, come, per es., sulla parte radicale d'una parola formata con un suffisso, o sulla prima parte d'una parola composta; così sull'*a* di *amoroso* o di *mirabilmente,* o sull'*e* di *melarancia.* Questo spiega come si possan trovare certi versi brevi quaternari, quinari, e fin settenari, formati di una sola parola.

d) Rispetto alla collocazione di questi accenti, è da fare una notevole distinzione fra i versi parisillabi e gl'imparisillabi, perchè in quelli hanno sedi determinate e immutabili, in questi invece possono liberamente cadere su diverse sillabe; ond'è che i primi hanno movenza più uniforme, e sebbene spesso molto musicale e concitata, pur facile a parer

---

[1] Così, nei versi di Dante (*Inf.*, XXVII, 40-42):

> Ravenna sta, come stata è molti anni;
> L'aquila da Polenta la si cova
> Sì che Cervia ricopre co' suoi vanni;

non discerneremo l'accento della parola *come* quasi mangiato da quello di *sta,* che precede; nè quelli delle parole *molti* e *suoi* smorzati e resi insensibili da quelli delle parole *anni* e *vanni* che seguono.

[2] " Un piede solo per sè non dà ritmo, perchè il ritmo è una successione di percussioni in determinato rapporto fra loro ". FRACCAROLI, *Op. cit.*, p. 22.

cantilena; gli altri invece sono insieme e più svariati e più sostenuti, sebbene possano pur prendere un andamento agilissimo e vivo; e si prestano però meglio all'espressione di ogni genere di sentimenti.

e) Ciò premesso, e cominciando dai versi parisillabi, ecco dove possono o debbono ricever gli accenti.

Il quaternario, che ha l'accento principale sulla terza, e però non può aver mai accentata la seconda, avrà necessariamente l'altro accento sulla prima. Non mi sembra d'averlo trovato mai solo; ma si mescola per lo più cogli ottonari; coi quali fa buona lega, perchè non è, in sostanza, se non uno dei due membri che li compongono. Vedansi questi del Redi (*Bacco in Toscana,* v. 85-90):

Ùn tal v*í*no [1]
Ló dest*í*no
Pér le d*á*me di Par*í*gi,
È per qu*é*lle,
Ché sì b*é*lle
Ràllegr*á*r fanno il Tam*í*gi. [2]

Il senario, l'ottonario e il decasillabo son di quelli, in cui le pause richieste dalla struttura del verso fanno che certi loro accenti, che non posson mancare, possano dirsi piuttosto principali che secondari, tanto fortemente si sentono, e tanto anderebbe perduta ogni armonia del verso, se si spostassero.

Il senario, che è come l'unione di due membretti trisillabi, ha quest'accento sulla seconda, e però non può riceverne alcun altro, per quanto tenue, perchè e prima, e terza, e quarta sillaba si trovano accanto a un accento principale. V., p. es., ZANELLA, *Ad una conchiglia fossile,* st. 1:

Sul chi*ú*so quad*é*rno
Di v*á*ti fam*ó*si
Dal m*ú*sco mat*é*rno
Lont*á*na rip*ó*si,
Rip*ó*si marm*ó*rea
Dell'*ó*nde già f*í*glia
Rit*ó*rta conch*í*glia.

L'ottonario è, come abbiam detto, una specie di quaternario ripetuto, sebbene (come tutti i versi semplici nostri formati di più membri) non richieda pausa o cesura fra l'una e l'altra sua parte: avrà pertanto di necessità un accento sulla terza sillaba; e potrà ricevere

[1] Scrivo in carattere corsivo le vocali, che ricevono un accento principale.

[2] In quest'ottonario l'accento di *fanno* è smorzato da quello del precedente *rallegrar;* ed è notevole, nel quaternario che precede, come la parola *sì*, per la sua collocazione, ceda, per così dire, il suo accento all'átona *che*.

accenti secondari su tutte le impari, rendendo così, come abbiamo già notato, l'armonia dei versi trocaici. Leggansi questi del Carrer (*La sposa dell'Adriatico*, st. 2):

Dáte a mé l'anéllo auráto,
Ché dal piánto io césseró,
E lo spóso a mé giuráto
In siléuzio aspetteró.

Il decasillabo è composto di tre serie trisillabe, cui segue la finale átona dell'ultima parola piana; ogni serie ha l'accento sull'ultima sillaba, come negli *anapesti* dei Greci, che servivano ad accompagnare il moto della marcia: ha pertanto tre accenti necessari, e che si posson dir principali, sulla terza, sulla sesta e sulla nona; nè può riceverne altri secondari, se non sulla prima sillaba. V., p. es., MANZONI, *Il Carmagnola*. Coro, v. 1-4:

S'óde a déstra uno squíllo di trómba;
A sinístra rispónde uno squíllo;
D'ámbo i láti calpésto rimbómba
Da caválli e da fánti il terrén.

f) 1°. Venendo agl'imparisillabi, troviamo primo il quinario,[1] che può ricevere un accento secondario così sulla prima, come sulla seconda. V., p. es., PINDEMONTE, *La malinconia*, v. 25-32:

Málinconía
Nínfa gentíle,
La víta mía
Conségno a té;
I tuói piacéri
Chi tiéne a víle
À piacer véri
Náto non é.

2°. Il settenario similmente può ricever l'accento secondario, fuorchè sulla quinta sillaba, che è accanto all'accento principale, su ciascuna delle altre quattro, e anche su due di loro, purchè non siano consecutive, o le separi una pausa; onde apparisce di quanta varietà sia capace:

[1] Il trisillabo, per quel che abbiamo detto, non può considerarsi come un verso vero e proprio. A ogni modo, si usa rarissimamente, e per lo più come parte d'un altro verso, come in questa strofetta del Tommaseo, in cui terzo verso e quarto formano nel fatto un settenario (*Una serva*, v. 45-48):

Alto levai
Gli occhi e pregai
A te che in ciel
Dimore;

o è un emistichio mescolato fra versi interi per bizzarria, come nei *discordi* del sec. XIII, o un capriccioso principio di strofa, quasi accordo iniziale, che non entri nel congegno armonico dei versi, come presso il Rolli (*Canzonetta* XIII):

Giacea
Di Cipro sopra 'l lido
La madre di Cupido
Oppressa da languir;
E non avea nemmen
Alito nel bel sen
Per un sospir.

Che piú? dálla vivάce
Ménte lámpi scoppiάvano
Di poética fάce,
Che táli mái non άrsero
L'amíca di Faón.

(Parini, *Il pericolo*, st. 4).

Quando Giasón dal Pélio
Spínse nel már gli abéti
E prímo córse a féndere
Coi rémi il séno a Téti, etc.

(Monti, *Al sig. di Montgolfier*, st. 1).

3°. Del novenario per poco non si può dire ancora quel che ne scrisse già Dante, che " ovvero mai non fu in onore, ovvero per il fastidio è uscito di uso "; [1] raramente si trova solo [2] e più che altro ricorre, come vedremo, nella formazione della strofa alcaica. La sua forma più comune è quella di un decasillabo scemato della prima sillaba, e però con tre accenti, sulla seconda, sulla quinta e sull'ottava, come in questi del Chiabrera (*Nel giorno dell'elez. d'Urbano VIII*, v. 3, 11):

Perméssso, Ippocréne, Elicóna.
Sorgénte dal chiúso orizzónte;

ma se ne trovano d'altra forma, come, per es., questi del Redi nel *Bacco in Toscana* (v. 297-298):

Són le névi il quínto eleménto
Che compóngono il véro bévere;

e anche d'altre bimembri, come quello che usò Apostolo Zeno (p. es., in *Ambleto*, a. II, sc. 15) [3] unendo un quaternario e un quinario, o quello che ricorre nel *Lamento della sposa padovana* (sec. XIII) e dà l'armonia di un quinario tronco unito con un quinario piano; [4] ma tutti poco armoniosi, e da giustificare il poco uso che se n'è fatto nelle nostre lettere.

---

[1] Loc. cit. Traduz. del Trissino.

[2] Ricordo la lunga serie di novenari puri tronchi rimati a due a due, che è il *Mane, Thecel, Phares* del Tommaseo:

Briáco, si fé Baldassár
Gli spléndidi vási portár,
Che al témpio di Giúda rapì
Quel ré, che poi, béstia, muggì etc.,

e il frammento dell'inno del Manzoni *I Santi*:

A Léi, che nell'érba del cámpo
La spiga vitále nascóse,
Il fíl di tue vésti compóse,
De' fármachi il súcco temprò; ....
A quéllo dománda, o sdegnóso etc.

[3] Godi, o cára, – ma di un diletto
Che misúra – sia dell'amór.
Quell'affétto – che ben non góde
Quand'è in bráccio — del dolce oggétto,
È un affétto – di debol cór.

[4] Eo stó en la cámbra, plángo e plóro
Per téma k'él nol sia segúro;
Ke d'áltro mál no ál paúra.
E la sperάnza m'asegúra
K'el dé vegnír en quésto lógo, etc.

(v. 19-23).

La forma più comune e questa si trovano mescolate nella lauda di Feo Belcari (92, nell'ediz. di Firenze, 1863)

Ben vénga Gesú l'amor mio,

4°. L'endecasillabo finalmente è insieme il più lungo, il più vario e il più bello dei versi semplici nostri, tanto che Dante lo chiamava sopra tutti gli altri *celeberrimo* e *superbissimo;*[1] e di tanta sua dignità e bellezza il merito è insieme della sua estensione e della varietà degli accenti e delle pause, che può ricevere. Una pausa gli è necessaria per la sua lunghezza; ed in fatti è composto di due membri distinti, ciascun dei quali ha naturalmente il suo accento principale; senonchè nè questi sono della stessa estensione, come quelli dei versi esaminati finora, nè si succedono sempre nello stesso ordine; ma quando il più lungo è il precedente, quando il successivo: tanto che dell'endecasillabo possono distinguersi due forme, secondochè il suo primo membro è il maggiore o il minore; e l'una e l'altra possono presentare assai varietà nella distribuzione degli accenti secondari.

Quando il primo membro è il maggiore, il primo accento principale cade sulla sesta sillaba; sicchè quel primo membro viene a essere un settenario, che può ricevere accenti secondari su ciascuna delle prime quattro sillabe; e la pausa potrà essere o dopo la sesta, o dopo la settima, o anche dopo l'ottava, secondochè il primo membro terminerà in parola tronca (o piana uscente in due vocali unite per sinizesi), o piana, o sdrucciola. Il secondo membro sarà, secondo i casi, di cinque, di quattro, di tre sillabe; e oltre l'accento principale potrà averne uno sulla prima sillaba sua; cioè sull'ottava del verso, e anche sulla settima, quando il senso richieda alla fine del primo membro una forte pausa. Anzi sulla settima sillaba potrà talvolta trasportarsi perfino l'accento principale del primo membro, per dare al verso un andamento più stanco o languido.[2] Mai non potrà essere accentata la nona, come nel primo membro la quinta, perchè l'una e l'altra contigue alla sillaba che porta l'accento. principale.

Quando il primo membro è il minore, l'accento suo principale cade sulla sillaba quarta: è pertanto un quinario, che può ricevere accenti secondari sulla prima e sulla seconda, e che può essere tronco o piano; non però sdrucciolo, perchè i due membri ne diverrebbero ritmicamente uguali e l'unità del verso endecasillabo sparirebbe, lasciando sentir l'armonia di due quinari accoppiati, cioè del doppio quinario.[3] Il secondo membro resta così o di sette sillabe, o di sei:

---

di cui citerò la 2ª stanza:

> Deh non volér, amór gentile,
> Lasciáre il sérvo túo fedéle,
> Se giá non fái per fárlo umile;
> Chi gústa un póco del tuo méle
> Ogn'altro cibo ha pói a vile.

Tuttavia la forma regolare sembra da considerare quella usata dal Chiabrera, poichè Dante (loc. cit.) dice del novenario, che è il *trisillabo triplicato.*

[1] Loc. cit.

[2] Come avviene, per es., in questi versi dell'Alfieri e del Monti:

> Miseri miéi genitóri | cadénti
> (*Merope*, a. II, sc. 2).

> Languénte in cima alla picca | e cadénte
> (*Trad. dell'Iliade*, XIV, 599)

[3] Può, tuttavia, trovarsi in fine di questo membro una parola sdrucciola:

e oltre l'accento principale della decima, potrà, anzi dovrà riceverne un altro o sulla sesta, o sull'ottava, o anche sulla settima;[1] anzi l'accento secondario della sesta potrà far sì, che rendano buona armonia d'endecasillabo versi, nei quali l'accento principale del primo membro sia trasportato sulla terza sillaba.[2] Anche in questa forma, pertanto, nè la quinta nè la nona non potranno mai ricever l'accento;[3] e questo fatto e la convenienza dei due membri, che, qualunque sia l'ordine loro, serbano sempre ciascuno armonia di verso imparisillabo, fan sì, che in tanta varietà di accidentali mutazioni, l'armonia complessiva del verso rimanga pur sempre la stessa.

Vediamone degli esempi; e prima della prima forma, cioè di quella che comincia dal membro maggiore:

Nel mézzo del cammín | di nóstra víta[4]	2ª, *6ª*; 8ª, *10ª*
E se lícito m'é | o sómmo Gióve[5]	3ª, *6ª*; 8ª, *10ª*
Che la dirítta vía | éra smarríta[6]	4ª, 6ª; 7ª, *10ª*
Quésta sélva selvággia | ed áspra e fórte[7]	1ª, 3ª, *6ª*; 8ª, *10ª*

senza che faccia questo effetto, quando avvenga l'elisione fra l'ultima sua vocale e la prima del membro seguente; come, per es., in questo verso di Dante (*Parad.*, XXXII, 24):

Quéi che credéttero | in Cristo ventúro.

[1] Tali accenti possono essere anche di quelle pose di voce, che abbiamo notato potersi trovare, in parole derivate o composte, fuor della sillaba, su cui posa l'accento grammaticale: come, per es., in questo verso di Cino da Pistoia (Son.: *Ciò ch'io veggio di qua*, v. 7):

Imaginándo | intelligibilménte.

o in questo di Bindo Bonichi

Ed è vasséllo | di ipócrisía.
(Son. *Fra l'altre cose non lievi*, v. 18).

[2] Così in Dante, con effetto bellissimo prodotto dal suono strascicato del verso:

Con tre góle | caninaménte látra
(loc. cit.).

E altrove (*Purg.*, IV, 127; VI, 85):

Ed éi: Fráte, | l'andáre in sú che pórta?
Cérca, misera, | intórno dálle próde etc.

Non ne tenne conto (come delle altre forme di cui parleremo e nel resto di questa nota e nella successiva) il prof. Fraccaroli nella diligentissima enumerazione che fece di 48 forme normali del verso endecasillabo, che estendeva poi fino a 87 (*op. cit.*, p. 113-119); certo perchè non rispondevano al suo concetto che l'endecasillabo sia come " una pentapodia giambica ipercatalettica, generata dalla fusione di un quinario o di un settenario e viceversa " (pag. 115). Più raramente si trovano versi, in cui l'accento è ritratto sulla seconda, e nei quali si può sentire armonia soltanto facendo ben forte la pausa e pronunziando molto rapidamente le sillabe átone seguenti; sicchè quasi può dirsi che v'entri in giuoco la quantità (accidentale, s'intende). Così abbiamo (*Purg.*, VIII, 80):

La vipera, | che i Milanési accámpa;

e con bellissimo effetto (loc. cit.):

E vidila | mirabilménte oscúra.

Lo stesso artifizio di lettura potrà far sentir l'armonia del verso seguente, non bello anche per i molti monosillabi consecutivi, dei quali uno solo termina in vocale (*Purg.*, VII, 25):

Non per fár | ma per non fáre, ho perdúto etc.

Ma generalmente la mancanza d'accenti fra la terza e la settima sillaba è bastante a torre all'endecasillabo ogni armonia, come si può vedere in questo verso (*Inf.*, XII, 117):

Paréa che di quel bulicáme uscisse.

[3] Talvolta quelle sillabe poterono pur ricevere un accento, che non venisse interamente smorzato, a dare al verso un andamento più faticoso; e Dante, per es., ne trasse effetti pittoreschi:

Disse il maéstro, | ansándo com'uóm lásso.
(*Inf.*, XXXIV, 83).

Venéndo quì, | è affannáta tanto.
(*Purg.*, II, 111).

[4] *Inf.*, I, 1.
[5] *Purg.*, VI, 118.
[6] *Inf.*, I. 3.
[7] *Inf.*, I, 5.

E lasciár sedér César | nélla sélla [1]	8ª, (5ª), *6ª*; 8ª, *10ª*
Inavvedutaménte | maniféata [2]	(4ª), *6ª*; *10ª*
Terríbil cóme fólgor | discendésse [3]	2ª, 4ª, *6ª*; *10ª*
Súrgono innumerábili | favílle [4]	1ª, *6ª*; *10ª*
Se súbito la núvola | scoscénde. [5]	2ª, 6ª; *10ª*

Quindi dell'altra:

Césare mío, | perché non m'accompágne? [6]	1ª, *4ª*; 6ª *10ª*
Si gíran sí, | che il primo a chí pon ménte	2ª, *4ª*; 6ª, 8ª, *10ª*
Quiéto páre, | e l'último, che vóli. [7]	2ª, *4ª*; *10ª*
Mi ritrovái † per una sélva oscúra. [8]	*4ª*; 8ª, *10ª*
Indi la válle, | come il dí fu spénto. [9]	1ª, *4ª*; 8ª, *10ª*
Erranti	
Per le campágne | e di fáme cadénti [10]	*4ª*; 7ª, *10ª*
. . . . e dall'anelo	
Pétto, a gran péna | traéndo il respíro [11]	1ª *4ª*; 7ª, *10ª*

g) Quanto ai versi addoppiati, vale quanto abbiam detto per i semplici, con questo, per altro, che tra i due membri o versetti che li formano deve esser sempre la pausa, e così spiccata, da non permettere elisione o sinalefe, ma anzi far tollerare l'iato fra l'ultima sillaba del primo e la prima del secondo; e che non si suole far mai tronco il primo versetto, ma sdrucciolo sì. Vedansi questi doppi quinari di Paolo Rolli (*Invocazione* - a Venere - I. 34-36):

> Tu réndi agli álberi | e frútto e frónda:
> Per te gli aráti | cámpi verdéggiano
> E crésce pródiga | la mésse biónda.

Come esempio dei senari doppi, che chiamano anche *dodecasillabi*, vedansi questi del Manzoni (*Adelchi*, coro I, st. 8):

> A tórme di térra | passárono in térra,
> Cantándo giulíve | canzóni di guérra,
> Ma i dólci castélli | pensándo nel cór;
> Per válli petróse, | per bálzi dirótti,
> Vegliáron nell'árme | le gélide nótti,
> Membrándo [12] i fidáti | collóqui d'amór.

Dei settenari doppi, o *alessandrini*, chiamati poi *martelliani* da Pier Jacopo Martelli, che disusati li rimise in onore imitandoli dalla letteratura francese, citerò questi antichissimi di un poeta siciliano (*Contrasto di Cielo dal Camo*, v. 1-3):

---

[1] *Purg.*, VI, 92.
[2] *Orl. fur.*, VI, st. 1.
[3] *Purg.*, IX, 29.
[4] *Par.*, XVIII, 101.
[5] *Purg.*, XIV, 135.
[6] *Purg.*, VI, 114.
[7] *Par.*, XXIV, 14-15.
[8] *Inf.*, I, 2.
[9] *Purg.*, V, 115.
[10] Monti, *Caio Gracco*, a. III, sc. 3.
[11] Monti, *Il.*, XV, 11-12.
[12] Rimembrando. V. pag. 296, n. 4.

Rósa frésca aulentíssima | c'apári invêr l'estáte
Le dónne té disíano | pulzélle e maritáte;
Tráheme d'éste fócora, | se t'éste a bolontáte;

e questi altri moderni (GOLDONI, *Torquato Tasso*, Atto II, sc. IV):

Nó, fuor di mé non sóno; | nó, non è quésta mía,
Che m'ágita e m'accénde, | dichiaráta follía;
Ma giúngere all'eccésso | potrébbe a póco a póco,
Se a spénger io tardássi | nel sén, dell'íra il fóco.

Dei doppi ottonari, questi del Carducci (*La tomba nel Busento*, v. 1-4):

Cúpi a nótte cánti suónano | da Cosénza sul Busénto:
Cúpo il fiúme gli rimórmora | nél suo górgo sonnolénto.
Su e giú pel fiúme pássano | e ripássano ómbre lénte:
Alaríco i Góti piángono, | il gran mórto di lor génte.

h) A meglio presentare, sinotticamente, le norme dell'accentazione dei versi italiani, le raccoglierò nello specchio che segue, dove i numeri ordinali indicheranno le sillabe che ricevono l'accento. Ometterò i versi addoppiati, giacchè ciascun loro membro serba la propria struttura di verso semplice, e dei semplici noterò soltanto le forme più regolari.

VERSI	ACCENTO PRINCIPALE	ACC. PRINCIPALE DEL PRIMO MEMBRO O DEI PRIMI MEMBRI	ACCENTI SECONDARI *necessari*	ACCENTI SECONDARI *liberi*
Parisillabi				
Quaternario	3ª	—	1ª	—
Senario (2 membri trisillabi)	5ª	2ª	—	—
Ottonario (2 " tetrasillabi)	7ª	3ª	—	1ª, 5ª
Decasillabo (3 " trisill. etc.)	9ª	3ª e 6ª	—	1ª
Imparisillabi				
Quinario	4ª	—	1ª, o 2ª	
Settenario	6ª	—	1ª,	3ª, o 4ª
			o 2ª,	4ª
			o 3ª,	1ª
			o 4ª	1ª, o 2ª
Novenario (3 membri trisill.)	8ª	2ª e 5ª	—	—
		3ª e 5ª	—	1ª
Novenario (2 quin.: tr. e piano)	8ª	4ª	1ª, o 2ª	6ª
Endecasillabo (2 membri disuguali) 1ª *forma:*	10ª	6ª	—	1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 7ª, 8ª
Endecasillabo 2ª *forma:*	10ª	4ª	6ª, o 7ª, o 8ª	1ª, 2ª

§ 8. Dall'accozzo di questi versi nascono i vari metri della poesia nostra; sia che si seguano più e più versi della stessa misura, sia che si uniscano con certo ordine versi di varia lunghezza; non però di varia intonazione: mal potrebbero legarsi insieme, per es., versi parisillabi e imparisillabi, perchè l'andamento tutto differente degli uni e degli altri farebbe l'effetto di una brutta stonatura.[1] Giacchè anche la formazione di questi metri fu certamente in principio determinata dal canto, e secondo le varie melodie, variò la qualità ed il numero dei versi, di che ciascun metro, o periodo musicale compiuto, si componeva; e come rimase un'armonia musicale ai singoli versi anche quando non furono più cantati, così anche si avvertì e si avverte ancora nei metri l'armonica legge che li governa; non senza che ne rimangano anche dei segni visibili, che sono, presso di noi, l'ordine nel quale si seguono versi di varia misura, e il suono che dànno le parole finali di ciascun verso.

a) Ciascuna unità metrica, cioè gruppo di versi di forma e lunghezza fissa, rispondente a un periodo musicale compiuto, ebbe dai Greci il nome di *strofa*[2] e dai nostri poeti più antichi quello di *stanza;* sicchè lo studio dei vari metri si riduce a quello delle singole strofe o stanze, che noi esamineremo partitamente, secondo i due criteri accennati.

b) Il secondo dei quali fu quasi sconosciuto agli antichi, ma è invece d'importanza principalissima nella metrica moderna, e particolarmente nella nostra. Soltanto da pochi secoli s'è tenuto conto dell'uscita dei versi in parola piana, o sdrucciola, o tronca;[3] ma fino dai principî del medio evo,

[1] Non che a volte non se ne trovino. Così, p. es., la lauda di Francesco d'Albizo *O regina in ciel Maria* ha strofe di 7 ottonari, che si chiudono con un endecasillabo; ma a far meglio sensibile con un esempio la disarmonia di tal congiungimento, citerò la seguente strofa di una lauda di Feo Belcari (la XXIX nell'ediz. di Firenze, 1863), in cui si sentirà bene quanto differisca la prima parte, in cui gli endecasillabi si alternano cogli ottonari, dalla seconda, in cui s'alternano coi settenari:

El mio Dio per lo mio amore
Diventat' uom abietto, umile e servo,
El Signor d'ogni signore
In croce steso e' tira ciascun nervo;
Com'assetato cervo
Di mia salute, sento dice: sizio;
Ma io pien d'ogni vizio
Serro gli orecchi a sì dolce latino.

[2] *Strophé,* dal verbo *stréphein* volgere; come *verso* dal latino *vertere,* che ha lo stesso significato; chiamati così, dal tornare a capo al finire dell'uno o dell'altra. *Stanza,* invece, da *stare,* sembra voglia indicar la durata di un determinato periodo ritmico. Poni mente, a ogni modo, a queste parole del Rajna (*Op. cit.,* p. 496): " La strofa è un periodo ritmico, oppure un congegno di periodi ritmici, a cui corrisponde una melodia complessa; senza di ciò essa non ha senso ".

[3] O meglio, non mancò chi usasse a

se non già dagli ultimi dell'impero romano d'occidente, si cominciò a por mente alla somiglianza di suono, che davano le consonanti e le vocali accozzate nelle parole finali dei versi e dei membri loro, e a servirsene come criterio e norma della struttura delle strofe. Soprattutto servì a questo la *rima*, che è la perfetta uguaglianza, in due o più parole, delle vocali accentate e di tutte le vocali e consonanti che le seguono;[1] ma non infrequentemente, e massime nella poesia popolare, giovò anche l'*assonanza*, o rima imperfetta, che si ha quando in due o più parole siano bensì uguali le vocali accentate e le altre seguenti, ma diverse le consonanti che le collegano;[2] e la *consonanza*, che c'è quando sono uguali, in due o più parole, vocali e consonanti dall'accento in giù, ma diversa in ciascuna la vocale accentata.[3] L'ordine delle rime (più raramente delle assonanze o delle consonanze) è, nella metrica nostra, unico criterio della estensione delle strofe, nei componimenti formati di versi tutti d'una misura; onde le denominazioni di *terza, sesta, ottava, nona rima,* che vedremo essersi date a certi metri nostri di questa fatta.

---

bello studio versi tronchi o sdruccioli; ma solo come artifizioso esercizio di rima difficile; nè ebbe gran seguito.

[1] Non è ammesso però, nè considerato come vera rima, il chiudere più versi con la parola stessa; salvochè non vi siano buone ragioni stilistiche di far così, e non si veda chiaro che l'autore l'ha fatto a bello studio e non per un ripiego. Così Dante nel suo poema non tollerò, per riverenza, che alcun'altra parola rimasse col nome divino di *Cristo*, e ripetè tre volte in rima *per ammenda* (loc. cit.), per insistere con maggior forza in una sua veemente ironia. Si ammettono invece in rima parole identiche per forma e per suono, ma di diverso significato: così nella *div. Comm.* vediamo rimare ben quattro volte, p. es., *porta* verbo con *porta* sostantivo (*Inf.*, XXIV, 37, 39; XXVI, 59, 63; *Purg.*, IV, 127, 129; *Par.*, XVI, 125, 127). Anzi i poeti si compiacquero talvolta di accozzare a bello studio più rime cosiffatte, come si compiacquero non di rado di superare altre difficoltà della rima: artifizi ereditati, per così dire, dai poeti provenzali, che volentieri cercavano di mostrare la loro perizia in quello che chiamavano *rime care*.

[2] Tale sarebbe questa di Lorenzo il Magnifico, che chiude un'ottava così.

> Ma col suo canto ella rifà ogni *festa*
> E di menar la danza ell'è *maestra*.
> (*Nencia da Barberino*, st. 26).

Ma, come diciamo nel testo, è soprattutto frequente nella poesia popolare, come fu nelle laude ed è ancora nei *rispetti*, dove, se la rima non viene, il popolo con l'assonanza vi supplisce. Veggasi questo, per es.:

> Tutti ti dicon: Maremma, *Maremma*,
> Ed a me pare una Maremma *amara*.
> L'uccello, che ci va, perde la *penna*,
> Il giovin, che ci va, perde la *dama*;
> Tutto mi trema il cor, quando ci vai,
> Per lo timor, se ci vedrem più mai.

[3] L'usò, per es., il Redi, nel ditirambo (v. 23-30):

> Ed in festa *baldanzosa*
> Tra gli scherzi e tra le *risa*,
> Lasciam pur, lasciam *passare*
> Lui, che in numeri e in *misure*
> Si ravvolge e si *consuma*,
> E quaggiù Tempo si *chiama*;
> E bevendo, e *ribevendo*,
> I pensier mandiamo in *bando*;

ma anche questa è più propria della poesia popolare, che della letteraria; ed è veramente richiesta, per es., nel secondo verso degli *stornelli*, come puoi vedere in quelli, che citammo alla pagina 154.

c) Solo uno dei versi che abbiamo esaminati si è adoprato nella nostra poesia in lunghe serie indefinite, libere da ogni composizione strofica, nelle quali il ricorrer di rime, o di assonanze, o di consonanze, non che esser richiesto, si considererebbe come un difetto;[1] ed è l'endecasillabo, al quale la varietà grande delle spezzature o delle pause e della collocazion degli accenti toglie ogni ombra di monotonia.[2] Adoperato così, prende il nome di *verso sciolto*, ed è uno dei nostri metri più nobili, come dimostra l'averlo usato insigni poeti nelle traduzioni dei maggiori poemi antichi e l'esser quasi il solo adoperato nella tragedia. Ma vuole esser fatto con grande arte, quale l'abbiam visto, per esempio, nei luoghi del Monti e del Cesarotti citati nel capitolo dello stile; deve proceder fluido, senza sforzo, e pur nobilmente sostenuto; ma soprattutto debbono variarsene opportunamente gli accenti e le pause, se non vogliamo che, perdendo una delle ragioni della sua bellezza, divenga fastidiosamente monotono.

d) La rima, sebbene generalmente si faccia fra le ultime parole dei versi, pur qualche volta vien fatta anche fra l'ultima parola di un verso ed un'altra, che si trova nell'interno del verso seguente. Questo modo di rimare si chiama *rimalmezzo*, e fu usato assai frequentemente nelle laude, più di rado nei sonetti[3] e nelle canzoni, e come forma necessaria e costante in certi componimenti sentenziosi ed oscuri, nei quali si mescolavano per lo più i settenari con gli endecasillabi spezzati da questa rimalmezzo, e che, col nome di *frottole*, si usarono assai nei primi tre secoli delle nostre lettere. Ma anche gli endecasillabi puri si collegarono qualche volta in questo modo, formando un metro che sta come di mezzo fra il verso sciolto e i sistemi strofici, e che ebbe il nome di *endecasillabo incatenato*.

---

[1] Così, non bene il Foscolo (*Grazie*, I, v. 268 sgg.):

> .... È da quel giorno
> Dolce sentian per l'anima un *incanto*,
> Lucido in mente ogni pensiero, e *quanto*
> Udian essi o vedean vago e diverso
> Dilettava i lor occhi, e ad imitarlo
> Prendean industri e divenia più bello.

Si ammette, tuttavia, specialmente se l'autore abbia qualche buona ragione per farlo, com'è il volor dare importanza e rilievo a un determinato concetto, di chiuder due versi consecutivi o molto vicini con la stessa parola; come fece, p. es., nel principio del *Mattino* (v. 2, 3), il Parini:

> Giovin signore, o a te scenda, per lungo
> Di magnanimi lombi ordine il *sangue*
> Purissimo, celeste; o a te del *sangue*
> Emendino il difetto i compri onori etc.;

e il Pindemonte nei *Sepolcri* (v. 167-169):

> Un bianco *marmo*
> Simbol del suo candor chiudala; e t'offra
> Le sue caste sembianze un bianco *marmo*.

Così, con molta arte, in questi luoghi l'Alfieri (*Saul*, a. IV, sc. IV):

> *Saul.* .... Tu *vieni*,
> Fellone, in campo; a' tradimenti or *vieni?*
> Qual dubbio v'ha?
> *Achimelech.* Certo a tradirti *io vengo*;
> Poichè vittoria ad implorare *io vengo*
> Alle armi tue da Dio, che a te la niega.
> .... Abner e tu *di spada*,
> Ambo vilmente, e non di ostile *spada*,
> Non in battaglia.

(Ivi, scena V):

> .... Lungi da me voi *tutti*,
> Voi mi tradite a prova; iufidi *tutti*.
> Itene, il voglio; itene alfin; lo impongo.

[2] V. FRACCAROLI, loc. cit. a p. 265, n. 2.

[3] Dove ne furon messe talvolta anche più d'una per verso, e dove le rime interne furono talvolta indipendenti da quelle finali. V. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, c. VII, p. 82 sgg. (Roma, 1888).

Puoi vederlo ripristinato dall'Alfieri in questi versi del *Saul* (Atto III, sc. IV):

> Veggio una striscia di terribil *fuoco,*
> Cui forza è *loco* — dien le ostili *squadre.*
> Tutte veggio *adre* — di sangue *infedele*
> L'armi a *Israele.* — Il fero fulmin *piomba*:
> Sasso di *fromba* — assai men ratto *fugge,*
> Di quel che *strugge* [1] — il feritor *sovrano*
> Col ferro in *mano* etc.

e) 1°. Venendo ora alle varie foggie delle strofe usate nella nostra poesia, e rifacendoci da quelle che può formar da sè solo il verso endecasillabo, che è stato in ogni tempo il più usato fra noi, troviamo prima la *terzina,* o *terza rima,*[2] strofa di tre versi, dei quali il primo rima col terzo, il secondo poi col primo e col terzo della strofa successiva, e così di seguito, restando pertanto ogni strofa collegata e quasi incatenata coll'altra, finchè alla fine del componimento, si pone invece di una terzina un solo endecasillabo, che rimi col secondo della terzina che precede, e sia come conclusione di tutto il periodo metrico, nel quale non è verso che non rimi con altri. Si può pertanto rappresentare con questo schema:

ABA | *BCB* | *CDC* | ... *L M L* || *M.*[3]

Esempi non ne sto a dare: veggasi il canto della *divina Commedia,* con cui si chiude il cap. IV, e vi si ravviserà quanto abbiamo detto di questo metro, che servì da principio specialmente alla poesia narrativa, ma si adoperò poi massimamente in componimenti satirici, lirici, e specialmente nei pastorali, come al suo luogo vedremo.

2°. Segue la *quartina,* o strofa di quattro endecasillabi, che ha due forme principali: *ABBA*, o a *rime incrociate,* che si trova in poche laude sacre di fra Jacopone e di altri,[4] e in molte odi dei

---

[1] Che non strugga. Cioè: men rapidamente fugge il sasso etc., che egli non atterri e distrugga.

[2] Rarissimamente si trovano endecasillabi riuniti in *distici,* o strofe di due versi rimati, più proprie del settenario, dell'ottonario e del martelliano.

[3] Avvertiamo che gli schemi dei vari metri si soglion fare, indicando con la stessa lettera dell'alfabeto i versi che rimano fra loro, e con le maiuscole gli endecasillabi, con le minuscole i versi più brevi.

[4] Vedasi, come esempio, questa breve lauda anonima forse del sec. XV (nell'ed. delle laudi del Belcari, di Firenze, 1863, n. CCXXXIV):

> Madre che festi colui che ti fece,
> Vaso capace di tanto tesoro,
> Gaudendo grida l'angelico coro:
> Ave Maria, somma imperatrice.
> Ave, regina, salve o donna santa,
> Madre benigna bella e graziosa:
> Ave, Madonna pulita e festosa:
> Sempre cantando va la turba santa.
> O quanti gaudii, o donna benedetta,
> O quante gioie gode la tua mente!
> Tutti e beati il tuo diletto sente
> Da te cortese, benigna e diletta.

E questa di Francesco d'Albizo (ed. cit., n. CVI) fatta tutta su due sole rime:

> Chiamo merzè, Gesù clemente e pio,
> A te che 'l cor mi consoli e contenti:
> I' ho tutti i mondan pensieri spenti,
> E sol te amo, dolce signor mio.
> Quanto più ti contemplo, più ard' io
> Ed in questo fervor gli spirti ho attenti
> A laudarti con tutti i sentimenti:
> Lasciamiti trovare, o dolze Iddio.
> Non dar del servo tuo 'l priego in oblio
> Ma trammi presto di sì gran tormenti,
> Che venir possa alle beate genti
> A possedere il ben santo e giulio.

secoli XVII e XIX. V. per es., questa di Fulvio Testi (*All'altezza del Duca di Savoia,* st. 1):

> Carlo, quel generoso invitto *core*
> Da cui spera soccorso Italia *oppressa,*
> A che tarda? A che bada? A che pur *cessa?*
> Nostre perdite son le tue *dimore.*

Oppure: *ABAB,* a *rime alternate,* usata anch'essa nelle odi. V. per es., questa dello Zanella (*Per un amico parroco,* st. 12):

> O fortunato, che in sì dolci *cure*
> Chiuderai dei tuoi giorni il cheto *giro,*
> Finchè ti resti sulle altrui *sventure*
> Una lacrima sola, un sol *sospiro!*

I versi pari possono essere anche tronchi e rimar fra loro; [1] i dispari anche sdruccioli e non rimati; forma quest'ultima assai rara.[2] Rarissima poi, tanto che non ha proprio nome, è la strofa di cinque endecasillabi *ABABA.*[3]

3°. Così la terzina, come la quartina si possono considerare come derivate (anzi, secondo trattatisti del secolo XIV, ne sarebbero due particolari forme) dal *serventese,* col qual nome nella letteratura provenzale s'era indicato un componimento poetico, che non cantasse d'amore, pur usurpando le forme della lirica amorosa, ma nella letteratura nostra dei primi secoli s'indicò, invece, una forma metrica, che presentò più varietà, delle quali la fondamentale fu una strofa di tre endecasillabi monorimi seguiti da un quinario o da un quaternario con rima diversa, ma che veniva ripresa negli endecasillabi della strofa seguente (*AAAb, BBBc, CCCd....*)

Valgano come esempio le prime strofe di un cosiffatto serventese anonimo della fine del secolo XIII: [4]

> Io faccio prego all'ato Dio *potente*
> Et alla gloriosa *Intercedente,*[5]
> Che ti dea vita et gaudio *lungamente,*
> Gemma *fina.*

---

[1] V., per es. questi del Tommaseo:

> Degli spazii e dei secoli sovrana
> Leviam la mente alla cima del ver;
> Nè sola abbracci la famiglia umana,
> Ma i cieli eterni l'umile pensier.
> (*Espiazione. Ad Al. Poerio,* v. 65-68).

[2] Vedasi questa del Fantoni:

> Grande non rendon le ricchezze, celebre
> Non rende amica di viltà fortuna;
> Ma il saper, la pietà la tomba additano
> E si assidono eterni ove hai la cuna.
> (*A un ministro napoletano,* st. 2).

Più spesso il Fantoni in cosiffatte quartine rimò anche gli sdruccioli.

[3] Ricorre in una lauda del Belcari (ed. cit., v. CIII), che comincia con questa:

> Mio ben, mio amor, mia gioia e mio disio,
> Sei tu, Gesù, letizia del mio core;
> Cantando vengo a te, dolce mio Dio,
> Laudato sia tu sempre a tutte l'ore,
> Padre, fratel, signore e sposo mio.

[4] Pubbl. dal prof. Flaminio Pellegrini, che le trovò con più altre rime in libri dell'archivio notarile di Bologna; nel *Propugnatore,* N. S., III, pag. 134.

[5] Maria Vergine. *Dea* dia.

Che voi sete la stella *mactutina*
  Per cui 'l meo core di posar non *fina*,[1]
  Et fresca piú che rosa in sulla *spina*
  Et *collorita;*
Et di tucta beltá sete *compita*
  Et vertudiosa piú che *calamita*,
  Et è sprendente piú che *margarita*
  Lo vostro viso; etc.

La strofa composta di tre endecasillabi, senza tener conto del versicolo, e il collegamento delle strofe da conseguire con certa maggior varietà nell'ordine delle rime[2] dette origine probabilmente alla terza rima; mentre, d'altra parte, la sostituzione di un verso della misura degli altri tre al versicolo finale fece nascere una quartina,[3] cui si poterono poi dare le forme da noi sopra esaminate, per fare le strofe indipendenti l'una dall'altra.[4]

4°. Un'altra notevole famiglia (per così dire) di strofe fra loro affini, composte di puri endecasillabi e che han per carattere comune il prender le mosse dal ripetuto alternar di due rime, è quella che comprende lo *strambotto*, il *rispetto*, la *sestina*, l'*ottava*, la *nona rima*, forme tutte (salvo forse quest'ultima) della nostra antica poesia popolare, e alcune popolari anc'ora, altre divenute delle forme più notevoli della nostra poesia letteraria.

Popolari anc'ora sono nell'Italia meridionale e in Sicilia lo strambotto, in Toscana il rispetto. È il primo una strofa per lo più[5] di

---

[1] Non finisce, non cessa; e più sotto *vertudiosa* virtuosa, *sprendente* splendente; tutte forme arcaiche.

[2] Così, come più tardi la trasposizione del versicolo finale divenuto settenario e il ridurre a due sole le rime consecutive fece nascere quella forma del serventese, tanto usata specialmente a Firenze (*ABbC*, *CDdE*, *EFfG* etc.), di cui possono dar saggio queste strofe di Antonio Pucci (In *Rime di Cino da Pistoia* etc., ed. Carducci, pag. 445):

Quella di cui i' son veracemente
  In sè ha tutte quante le *bellezze*
  E le *piacevolezze*
  Che debbo avere in sè la bella *donna*.
Grande e diritta ella è come *colonna*
  Con signorile e bella *contenenza;*
  E la sua *apparistenza*
  Veracemente avanza ogni altro *fusto*
E capo le risponde al bello *imbusto* etc.

[3] Vedasi in Jacopone da Todi (n. xxv dell'ediz. di Bergamo, 1514):

Sapeti voi novello de l'*amore*
  Che m'ha rapito et assorbito el *core*
  Et tenme impresonato in suo *dolzore*
  E fame morire in amor *penato?*
De l'amore tu hai *dimandato*.
  Molti amori troviamo in questo *stato*.
  Se tu non ne dechiari del to *amato*,
  Respondere noi non te *saperimo*.
L'amor de che io domando si è 'l *primo* etc.

[4] Forse non ha diversa origine la forma di terzina addoppiata usata da Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli) nel poema intitolato *Acerba*, e che si può vedere, dopo quasi sei secoli, stupendamente rinnovata in poesia ripiena di sentimento vero e vivo e buono da Giovanni Pascoli (v. specialmente *il giorno dei morti*. In *Myricae*.[3] Livorno, 1894):

ABA | *CBC* | *DED* || *FEF* | ..... | *LL*.

[5] Va, p. e., sotto il nome di Jacopone da Todi un lungo *tractatus* in strambotti di dieci versi (ed. cit., n. xiij). Riporto la 2ª strofa del prologo:

Perzò me seria melio lo *tacere*,
  Ma vego ch' io nullo posso *fare;*
  Onde parlo, et dico 'l mio *parere*
  Et a correction(e) ne voglio *stare*.
  Pregove ch'el ve sia a *piacere*
  Lo mio ditto volere *ascoltare;*
  Et recoriamo a Dio, in cui è l(o) *sapere*
  Che l'ascna di Balaam fe(ce) *parlare;*
  Che esso me dia alcuna cosa a *dire*,
  Che li sia laude e a noi possa *giovare*.

otto versi endecasillabi, nella quale si alternano di cima a fondo due sole rime (*ABABABAB*). Lo troviamo già in uso nel secolo XIII, p. es., in Jacopone da Todi, da cui prenderò, come esempio, la str. 5ª del contrasto fra misericordia e giustizia (ed. Bergamo, 1514, n. xl):

La penitenza manda lo *corero*
Che l'albergo li debia *aparechiare,*
La contrizione è el *messagero*
E seco porta cose da *pensare.*
Vegnando a l'omo ch'era in *despero,*
In lui non trovò loco da *posare;*
Tri soi figlioli per sì gran *mestero*
Misegli ne l'omo al core *purgare.*

Nel rispetto, invece, le due rime si alternano soltanto nei primi quattro versi, seguiti poi da una, o due, o più coppie d'altri versi, rimati in ciascuna, come si dice, *a bocca baciata* (*ABABCCDDEE*...). S'intende che alla rima sottentra spesso l'assonanza. Ne vedemmo già uno di sei versi (v. pag. 269, n. 2); riporterò ora i due seguenti, dove le coppie rimate son più d'una:

Finestra, che di notte stai *serrata,*
Il giorno t'apri per farmi *morire;*
Finestra di garofani *adornata,*
Dove riposa il suo viso *gentile;*
Dove riposa il suo visino *adorno,*
E mi fai consumar la notte e il *giorno;*
Dove riposa il suo viso *reale,*
E giorno e notte mi fai *consumare.*

Quanti saluti vi mandai *iersera!*
Più che di Giugno granelli di *grano!*
Quanti fiorini fa una *primavera*
E quante foglie il valoroso *ontano.*
E quanti ne ho mandati dei *saluti!*
Più che 'n'è pesci in mar grossi e *minuti.*
E quanti ne ho mandati *daddivero!*
Più che 'n'è pesci in mare e stelle in *cielo.*
E quanti ne ho mandati di mia *parte!*
Più che parole scritte in su le *carte.*

Fra le strofe di questo genere sollevate a dignità di forma letteraria la più importante è senza dubbio l'ottava, divenuta fino dal secolo XIV il principale e il più usato dei nostri metri narrativi. Consta di otto endecasillabi con tre rime; due delle quali si alternano nei primi sei versi, l'altra ricorre nei due versi che, rimando a bocca baciata, servono a chiuder la strofa (*ABABABCC*).

Mi sembra superfluo addurne esempi, contentandomi d'invitare i

giovani a rilegger le ottave dell'Ariosto e del Tasso, che abbiam già per altro citate alle pagine 19-23, 115, 212, etc.

La sestina è, per così dire, l'ottava mozzata dei due primi versi, perchè ha la forma *ABABCC*. Fu usata assai nelle laude, specialmente se s'accostavano in qualche modo al genere narrativo; [1] ma coll'andar del tempo si preferì adoperarla in componimenti leggieri e scherzevoli, e dai narrativi è passata, nel nostro secolo, anche ai satirici.

Leggasi, come esempio, questa del Giusti, che fa parlare il suo allegorico stivale, figura dell'Italia (*Lo stivale*, st. 5):

> Parrà cosa incredibile: una *volta*,
> Non so come, da me presi il *galoppo*,
> E corsi tutto il mondo a briglia *sciolta;*
> Ma, camminar volendo un poco *troppo*,
> L'equilibrio perduto, il proprio *peso*
> In terra mi portò lungo e *disteso.* [2]

La nona rima, invece, usata in un poema del secolo XIII e ripristinata nel nostro dal Giusti, e da alcuni altri poeti, ma non con gran seguito, era l'ottava accresciuta di un verso, che rimava col sesto: *ABABABCCB*. Al Giusti parve che potesse " aggiungere gravità e solennità all'ottava "; ma gli pareva da usare " nei componimenti brevi; alla lunga forse stancherebbe ". [3] Citeremo questa sua strofa (*A Gino Capponi*, st. 9), alla cui mesta intonazione sembra che il metro si confaccia benissimo:

> Misero sdegno, che mi spiri *solo*,
> Di te si stanca e si rattrista il *core!*
> O farfalletta, che rallegri il *volo*
> Posandoti per via di fiore in *fiore*,
> E tu che sempre vai, mesto *usignolo*,
> Di bosco in bosco, cantando d'*amore;*
> Delle vostre dolcezze al *paragone*,
> In quanta guerra di pensier mi *pone*
> Questo, che par sorriso ed è *dolore!* [4]

---

[1] Vedasi, per esempio, questa di Francesco d'Albizo per S. Pietro martire da Verona (ed. cit., n. CXXXII):

> Chi vuol gustare il ben del cielo impirio
> Onori e laudi Piero e suo martirio.
> O martire san Pier, lume e splendore
> De' fra' Predicator, pien di dottrina,
> Tu confondesti a' Manichei l'errore,
> Chiaristi il vero della fe' divina.
> Col proprio sangue in terra tu scrivesti
> Il *credo in Dio*, e tutto a Dio ti desti.
> Tu fusti vaso di contemplazione,
> E Gesù ti parlò nel tuo orare;
> Avesti molte gran rivelazione,
> Dimolti infermi facesti sanare:
> Risuscitasti i morti che toccasti
> E molte donne in parto liberasti.
> Virgin vivesti, Pier martir beato;
> Le laude tue sono infinite a dire.
> Tu se' da Dio tra' martiri esaltato,
> Dov'ogni eccelso ben si può fruire.
> Noi ti laudiam con buono e caldo zelo;
> Priega Gesù, che ci conceda il cielo.

[2] Allude, come si vede, ai progressi ed alla rovina dell'impero romano.

[3] Parole premesse alla poesia, di cui riportiamo una strofa.

[4] Questo verso ricorda nell'andamento, il v. 28 della bella lauda di Lorenzo il Magnifico *O peccatore, io sono Iddio eterno* (la CCLIX nella cit. ed. del Belcari):

> Deh dimmi che frutto hai o che contento
> Di questa, che par vita ed è tormento.

5°. Il nome di *sestina*, al quale mi parrebbe non male aggiungere per chiarezza l'appellativo di *lirica*,[1] si dette a un altro complesso di endecasillabi da chiamar piuttosto componimento, che strofa, di cui fu inventore Arnaldo Daniello celebre trovator provenzale[2] e che piacque assai ai nostri poeti dei primi secoli, e particolarmente al Petrarca. Si componeva di trentanove endecasillabi distribuiti in sei strofe di sei versi ciascuna, seguite da una mezza strofa di tre.[3] Nessuna rima nel corpo di ciascuna strofa; ma le stesse sei parole, che terminavano i versi della prima terminavano con altro ordine i versi di tutte le altre, e si ripetevano, tre nel mezzo e tre in fine dei tre versi, nella mezza strofa, che chiudeva il componimento.[4]

---

[1] Mi piace di vederla chiamata così anche nel buon manuale di *Ritmica e metrica razionale italiana* del prof. Rocco Murari. Milano, 1891.

[2] Dante di lui (*Purg.*, XXVI, 118-119):

Versi d'amore e prose di romanzi
 Soverchiò tutti;

e il Petrarca, parlando dei poeti provenzali (*Tr. d'Amore*, cap. IV, 40-42):

Fra tutti il primo Arnaldo Daniello
 Gran maestro d'amor, ch'alla sua terra
 Ancor fa onor col suo dir novo e bello.

[3] Il Petrarca ne fece una doppia, cioè di dodici strofe e mezzo, ossia di settantacinque versi, ripetendo due volte il giro delle sei parole finali: e gli riuscì, per verità, una delle più belle (*In morte*, sest. unica); nè restò senza imitazioni.

[4] E l'ordine è questo: il primo verso d'ogni strofa termina con la parola, che chiude l'ultimo della precedente; il secondo con la parola, che in questa chiude il primo, e così via, prendendone una di fondo e una di cima, sicchè nell'ultimo verso si troverà quella che era, sopra, nel terzo. Indicando insomma le sei parole colle sei prime lettere, l'ordine loro in tutto il componimento si potrà rappresentare nello schema seguente:

1.	2.	3.	4.	5.	6.
A	*F*	*C*	*E*	*D*	*B*
B	*A*	*F*	*C*	*E*	*D*
C	*E*	*D*	*B*	*A*	*F*
D	*B*	*A*	*F*	*C*	*E*
E	*D*	*B*	*A*	*F*	*C*
F	*C*	*E*	*D*	*B*	*A*

Nella mezza strofa l'ordine è più libero. Il Petrarca, per lo più, dispose le 6 parole così: *a B c D e F* (rappresento con lettere minuscole le rime al mezzo). Dante in una sua sestina, così: *bAd FeC;* in altre ripetè soltanto tre delle sei parole in fondo ai tre versi.

Leggasi, come esempio, questa del Petrarca:

L'aer gravato, e l'importuna *nebbia*
 Compressa intorno da rabbiosi *venti*,
 Tosto convèn che si converta in *pioggia*:
 E già son quasi di cristallo i *fiumi*;
 E 'nvece de l'erbetta, per le *valli*,
 Non si vede altro, che pruine e *ghiaccio*.
Ed io nel cor via più freddo che *ghiaccio*
 Ho di gravi pensier tale una *nebbia*,
 Qual si leva talor di queste *valli*
 Serrate incontr'a gli amorosi *venti*
 E circondate di stagnanti *fiumi*,
 Quando cade dal ciel più lenta *pioggia*.
In picciol tempo passa ogni gran *pioggia*,
 E 'l caldo fa sparir le nevi e 'l *ghiaccio*,
 Di che vanno superbi in vista i *fiumi*;
 Nè mai nascose il ciel sì folta *nebbia*,
 Che sopraggiunta dal furor de' *venti*
 Non fuggisse dai poggi e da le *valli*.
Ma lasso! a me non val fiorir di *valli*;
 Anzi piango al sereno ed a la *pioggia*,
 Ed a' gelati ed ai soavi *venti*:
 Ch'allor fia un dì Madonna senza 'l *ghiaccio*
 Dentro, e di for senza l'usata *nebbia*,
 Ch'i' vedrò secco il mare, e laghi, e *fiumi*.
Mentre ch'al mar discenderanno i *fiumi*,
 E le fere ameranno ombrose *valli*,
 Fia dinanzi a' begli occhi quella *nebbia*,
 Che fa nascer de' miei continua *pioggia*;
 E nel bel petto l'indurato *ghiaccio*,
 Che trae del mio sì dolorosi *venti*.
Ben debb'io perdonare a tutti i *venti*
 Per amor d'un, che in mezzo di due *fiumi*
 Mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce *ghiaccio*,
 Tal ch' i' dipinsi poi per mille *valli*
 L'ombra, ov'io fui; che nè calor, nè *pioggia*,
 Né suon curava di spezzata *nebbia*.
Ma non fuggio già mai *nebbia* per *venti*,
 Come quel dì, nè mai *fiume* per *pioggia*,
 Nè *ghiaccio*, quando il Sole apre le *valli*.

(*In vita*, sest. III).

L'ordine dei pensieri, assai semplice, è questo: È inverno, e però è ghiaccio, nebbia e pioggia dappertutto; e così è nel cuor suo; ma l'inverno passa e la Natura si ricrea: per lui invece non vien mai primavera, perchè la sua donna ha ed avrà sempre il ghiaccio nel cuore (cioè non corrisponderà all'amor suo) e aspetto rigido e austero. Però sempre lacrimeranno gli occhi di lui e sarà il petto affannato e sospiroso. Vero è che un sospiro di Laura, innamorandolo, lo fece di tutto incurante, fuorchè dell'immagine soave

Struttura difficile e artifiziosa ed atta a generar noiosa monotonia pel continuo ripeter degli stessi concetti, e che però fu abbandonata dopo il secolo XVI e solo ritentata sparsamente nel nostro per esercizio metrico (particolarmente da Ant. della Porta), sebbene i poeti del secolo XIV ne avessero tratto talvolta bellissimo partito.

6°. Ma la più bella, la più varia forma metrica, che si componesse di soli endecasillabi, fu il *sonetto*, del quale avremo a riparlare più innanzi, componimento di quattordici versi, distribuiti in due strofette di quattro, seguite da due altre di tre: le prime con due rime alternate o incrociate, e distribuite nell'una e nell'altra nello stesso ordine [1] (*ABAB* — *ABAB*, che è la forma più antica, [2] oppure *ABBA* — *ABBA*); le altre ora con due, ora con tre rime distribuite in modi svariati, ma per lo più, se due, o alternate (*CDC* — *DCD*) o incrociate (*CDC* — *CDC*); se tre, o ripetute (*CDE* — *CDE*) o invertite (*CDE* — *EDC*). [3] Le forme con tre rime nelle terzine furono più frequenti sul finire del secolo XIII; quelle con due, e specialmente colle rime alternate, più frequenti dal secolo XIV in qua; ma le une e le altre si usarono sempre e si usano tuttavia. Citeremo qui alcuni sonetti dell'una e dell'altra foggia; e prima questi due, che ci presentano nelle quartine le rime alternate, e nelle terzine due rime, nell'uno alternate, nell'altro incrociate, o ripetute che dir si vogliano:

Zefiro torna, e 'l bel tempo *rimena*,
E i fiori e l'erbe, sua dolce *famiglia*,

Quel rosignuol, che sì soave (4) *piagne*
Forse suoi figli o sua cara *consorte*,

---

di lei; ma il giorno, in cui questo avvenne, fuggì via rapidissimo.

[1] Il prof. Leandro Biadene, nel bellissimo lavoro sopra citato, trova appena 12 sonetti, fra le migliaia, che ne rimangono dei secoli XIII e XIV, in cui questa legge certamente non sia osservata (pag. 30-33).

[2] BIADENE, *Op. cit.*, p. 27.

[3] Le forme più usate nei primi secoli sono *CDC, DCD* e *CDE, CDE* delle quali il Biadene (*Op. cit.*, p. 34, 35), crede la prima " lo schema originario, sebbene anche l'altro su tre rime gareggi con esso in antichità „; ma registra poi ben nove foggie diverse dei terzetti su due rime e dodici di quelli su tre (p. 36-40). Nel secolo XIV, si considerò come la forma più regolare del sonetto (la chiamarono *sonetto semplice*) quella con le rime incrociate nelle quartine e due rime alternate nei terzetti, come si può vedere nel seguente sonetto di Antonio Pucci:

Fammi di piè quattordici il sonetto,
Che 'l primo rime d'una condizione,
Il secondo e 'l terzo una ragione
E 'l quarto si risponda al primo detto.
Il quinto dir col quarto sia corretto,
Dal sesto al sette non sia iurgione:
A' due secondi faccian responsione;
L'ottavo dir col quarto sia perfetto.
Il nono rimi d'un'altra maniera,
Dieci d'un'altra, che svari da quella,
L'undici serva la nona matera;
Duodecimo col decimo novella,
Il tredici coll'undeci sia spera,
Quattordici con dodici suggella.
Undici sillabe esser vuol la rima:
Qual fosse più o men, tondi con lima.

Valga questo anche come esempio (sebbene non troppo bello) del sonetto codato col ritornello di due soli endecasillabi (v. sotto, § 8, *g*, 1°). *Una ragione* ha valore avverbiale: ugualmente, a un modo; *sia corretto* si regga insieme; *iurgione* latinismo, da *iurgium*, discordia, contesa.

[4] Avverbio. V. sopra, p. 246, n. 6; e cfr. *In vita*, son. 108:

Non sa com'Amor sana e come uccide
Chi non sa come *dolce* ella sospira,
E come *dolce* parla, e *dolce* ride.

E garrir Progne e pianger *Filomena,* (1)
E primavera candida e *vermiglia.*
Ridono i prati, e 'l ciel si *rasserena;*
Giove s'allegra di mirar sua *figlia:* (2)
L'aria e l'acqua e la terra è d'amor *piena;*
Ogni animal d'amar si *riconsiglia.* (3)
Ma per me, lasso, tornano i più *gravi*
Sospiri, che del cor profondo *tragge*
Quella ch'al ciel se ne portò le *chiavi:* (4)
E cantare augelletti, e fiorir *piagge,*
E 'n belle donne oneste atti *soavi*
Sono un deserto, e fere aspre e *selvagge.* (5)

(PETRARCA, *In morte,* son. 42).

Di dolcezza empie il cielo e le *campagne*
Con tante note sì pietose e *scorte;* (6)
E tutta notte par che *m'accompagne*
E mi rammente la mia dura *sorte:*
Ch'altri che me non ho, di cui mi *lagne;*
Chè 'n Dee non credev'io regnasse *Morte.* (7)
O che lieve è ingannar chi *s'assecura!*
Que' due bei lumi, assai più che il Sol *chiari,*
Chi pensò mai veder far terra *oscura?* (8)
Or conosch'io che mia fera *ventura*
Vuol che vivendo e lagrimando *impari*
Come nulla quaggiù diletta e *dura.* (9)

(Ivi, son. 43).

Indi questi altri, in cui vedremo le rime delle quartine incrociate e nelle terzine tre rime, invertite nel primo, nel secondo ripetute:

Tanto gentile e tanto onesta *pare* (10)
La donna mia, quand'ella altrui *saluta,*
Ch'ogni lingua divien, tremando, *muta,*
E gli occhi non l'ardiscon di *guardare.*
Ella sen va, sentendosi *laudare,*
Benignamente d'umiltà *vestuta;* (11)

Levommi il mio pensier in parte, ov'*era*
Quella ch'io cerco e non ritrovo in *terra:* (12)
Ivi fra lor, che 'l terzo cerchio *serra,*
La rividi più bella e meno *altera.* (13)
Per man mi prese, e disse: In questa *spera* (14)
Sarai ancor meco, se 'l desir non *erra:*

---

[1] Progne, secondo il mito, era stata mutata in rondine, Filomena (o Filomela) sorella sua in rosignuolo. Vedi ora con che proprietà sono stati scelti i due verbi, e specialmente il primo. E vedi quanta vita mettono in questa pittura stupenda le delicate personificazioni.

[2] Il rasserenarsi del cielo sembra al poeta il segno della letizia di Giove, che vede per ogni dove ridestarsi amore. Figlia di Giove era Venere madre dell'Amore. Viva ed affettuosa immagine.

[3] Prende partito o si risolve; insomma, ricomincia ad amare; e però tutto è *pieno d'amore,* cioè di esseri, che amano.

[4] Laura morta, e che sola era arbitra del cuor del poeta, sola ne guidava gli affetti. Per la frase, cfr. il noto luogo dantesco (*Inf.,* XIII, 58-59):

I' son colui, che tenni ambo le chiavi
Del cor di Federigo.

[5] In primavera s'innamorò il poeta, e in primavera era morta Laura; però tutto ciò, che in quella stagione è ad altri grato e piacevole, a lui torna increscioso. Schema metrico del sonetto:

ABAB-ABAB-CDC-DCD

[6] Lamentose e leggiadre. Vedi soavità di tutta la quartina, e nota quel *forse,* che ti dipinge lo stato dell'animo del poeta, che immagina di tutti i dolori una cagione conforme a quella del suo.

[7] Io non credeva che L., adorna di doti divine, fosse mortale. E altrove la chiama *vera mortal dea (Trionfo della morte,* I, 124). Perciò soggiunge poi: ben è facile ingannare chi si tien sicuro del fatto suo.

[8] Altrove (*In morte,* canz. I, st. 4):

Oimè, terra è fatto il suo bel viso.

E anche Dante (ma è lezione controversa) fa dire a Beatrice (*Purg.,* XXXI, 50-51):

....le belle membra, in ch'io
Rinchiusa fui, e che son terra sparte.

[9] Schema:

ABAB-ABAB-CDC-CDC

Per dare un'idea delle altre forme che può avere il sonetto, citerò il seguente, che risponde a uno schema non infrequentemente usato in sonetti attribuiti a Dante (*Rime di dub. aut.* Ed. Giuliani, son. VIII): *ABBA-ABBA-CDD-DCC.*

Se 'l bello aspetto non mi fosse tolto
Di quella donna, ch'io veder disiro,
Per cui dolente qui piango e sospiro
Così lontan dal suo leggiadro volto;
Ciò che mi grava e che mi pesa molto
E che mi fa sentir crudel martiro
In guisa tal, che appena in vita spiro,
Com'uomo quasi di speranza sciolto,
Mi saria leve e senz'alcun *affanno:*
Ma perch'io non la veggio, com'io *soglio,*
Amor m'affligge, ond'io prendo *cordoglio;*
E sì d'ogni conforto mi *dispoglio,*
Che tutte cose, ch'altrui piacer *danno,*
Mi son moleste, e 'l contrario mi *fanno.*

[10] Non già *sembra,* ma *si rivela; onesta* adorna di decoro. Vedi poi che pittura semplice e potente nei versi che seguono.

[11] Non solo non s'insuperbisce delle lodi; ma nella sua ritrosia non è ombra di disprezzo, sibbene di semplice e benevola umiltà, che si rivela non pur nel suo viso, ma in ogni suo atto, sicchè quasi come veste la circonda. Vedi in tre sole parole quante mai cose ti sa dir Dante.

[12] Laura, morta, che egli cerca col desiderio affannosamente invano, perchè è su nel cielo di Venere (terzo cielo), d'onde si facevano allora piover gl'influssi amorosi.

[13] Più bella, perchè oramai trasumanata; meno altera, perchè spoglia di quell'aspetto rigido, col quale gli s'era sempre mostrata vivendo.

[14] Sfera: cerchio celeste. *Ancor* di nuovo.

E par che sia una cosa *venuta*
  Di cielo in terra, a miracol *mostrare*. (1)
Mostrasi sì piacente a chi la *mira*,
  Che dà per gli occhi una dolcezza al *core*,
  Che 'ntender non la può chi non la *prova*;
E par che della sua labbia (2) si *muova*
  Un spirito soave pien d'*amore*,
  Che va dicendo all'anima: *Sospira*. (3)

(DANTE, *Vita nuova*, XXVI).

I' son colei, che ti diè tanta *guerra*,
  E compie' mia giornata innanzi *sera*. (4)
Mio ben non cape in intelletto *umano*:
  Te solo aspetto, e quel, che tanto *amasti*
  E laggiuso è rimaso, il mio bel *velo*. (5)
Deh perchè tacque ed allargò la *mano*?
  Ch'al suon di detti sì pietosi e *casti*
  Poco mancò ch'io non rimasi in *cielo*. (6)

(PETRARCA, *In morte*, son. 34).

7°. Fu pure in origine composto di soli endecasillabi, quantunque assai più tardi vi si tramischiassero anche i settenari, il *madrigale*, componimento brevissimo e d'argomento generalmente molto leggiero, che fu dal secolo XIV al XVI la forma prediletta della poesia musicata profana e galante. Variò per la lunghezza dagli otto agli undici versi, che furon distribuiti in terzetti variamente collegati dalle rime, e chiusi quasi sempre da due versi rimati a bocca baciata: forma metrica, pertanto, assai libera e che divenne col tempo quasi senza legge.

Veggansi questi due del Petrarca, nel primo dei quali non è osservata la regola della chiusa a bocca baciata.

Perch'al viso (7) d'Amor portava *insegna*,
  Mosse una pellegrina il mio cor *vano*;
  Ch'ogni altra mi parea d'onor men *degna*.
E lei seguendo su per l'erbe *verdi*,
  Udii dir alta voce di *lontano*:
  Ahi! quanti passi per la selva *perdi*!
Allor mi strinsi all'ombra di un bel *faggio*
  Tutto pensoso, e rimirando *intorno*,
Vidi assai periglioso il mio *viaggio*;
  E tornai 'ndietro quasi a mezzo 'l *giorno*. (8)

(PETRARCA, *In vita*, madr. II).

Nova angeletta sovra l'ale *accorta*
  Scese dal cielo in su la fresca *riva*
  Là ond'io passava sol per mio *destino*.
Poi che senza compagna (9) e senza *scorta*
  Mi vide, un laccio che di seta *ordiva*
  Tese fra l'erba, ond'è verde 'l *cammino*.
Allor mi prese; e non mi spiacque *poi*;
  Sì dolce lume uscia degli occhi *suoi*. (10)

(*In vita*, madrig. III).

Leggasi anche questo di Michelangelo Buonarroti (madr. 85 dell'ed. princ.; schema: *aBa, AaB, bCc, DD*), per saggio del modo come poi vi si mescolarono i settenari:

Sotto duo belle *ciglia*,
  Nella stagion che sprezza l'arco e l'*ale*,[11]
  Le forze Amor *ripiglia*.

---

[1] " Dicevano molti, poichè passata era: " Questa non è femina: anzi, è uno de' bellissimi angeli di cielo ". E altri dicevano: " Questa è una meraviglia; che benedetto sia lo Signore, che sì mirabilmente sa operare! ". Così Dante, nella prosa che illustra il sonetto.

[2] Faccia. Ora disusato.

[3] Rappresentazione sensibile degli affetti comune alla scuola lirica fiorentina d'allora, ma in niun luogo forse fatta con così gran leggiadria, come qui. Schema:

ABBA-ABBA-CDE-EDC.

[4] Io, per lo cui amore menasti travagliosa la vita, e che morii prima d'esser giunta all'età più tarda.

[5] Il corpo: delicata immagine.

[6] Per l'estasi. Nota l'enallage: *rimasi* invece di *rimanessi*. Schema:

ABBA-ABBA-CDE-CDE.

[7] Nel viso: aveva aspetto, espressione amorosa.

[8] Schema: *ABA-CBC-DE-DE.*

[9] Compagnia. Anche Dante (*Inf.* XXVI, 100-102):

....misi me per l'alto mare aperto
Sol con un legno, e con quella *compagna*
Picciola, dalla qual non fui deserto.

[10] Schema: *ABC-ABC-DD.*

[11] Armi d'Amore. Nella vecchiezza.

Gli occhi miei ghiotti d'ogni *maraviglia*
  Ch'a questa s'*assomiglia,*
  Di lor fan porta a più d'un fiero *strale;*
E parte [1] pur m'*assale*
  Appresso al dolce un pensiero aspro e *forte*
  Di vergogna e di *morte,*
Nè perde Amor per maggior tema o *danni;*
  Ch'un'or [2] non vince l'uso di molt'*anni.*

f) Dopo l'endecasillabo, il verso più adoperato nella formazione dei metri italiani fu certamente il settenario, che già nel secolo XIII si adoperò in componimenti e didascalici e lirici e drammatici; ora in lunghe serie di versi rimati a due a due,[3] ora in istrofe di varia foggia e lunghezza, ma divisibili per lo più in parti di tre o quattro o sei versi ciascuna e con rime alternate, diverse nelle varie parti, più di rado le stesse per tutta la strofa;[4] talora, ma raramente, in istrofe, in cui gli sdruccioli si alternavano con versi piani legati tutti da una medesima rima;[5] seppure questo non è da considerare piuttosto come un diverso modo di scrivere l'alessandrino,[6] o settenario doppio, che fu usato moltissimo, specialmente nella poesia morale del secolo XIII, e per lo più in istrofe monorime o di tre versi o di quattro.[7]

---

[1] Frattanto. V. sopra, pagg. 55, 215..
[2] Ora. Troncamento insolito.
[3] Per es., nel *Tesoretto,* di Brunetto Latini:

Ed io, ponendo cura,
  Tornai alla natura,
Ch'audivi dir che tene
  Ogn'uom ch'al mondo vene.
E' nasce primamente
  Al padre e al parente,
E poi al suo Comuno;
  Ond'io non so nessuno,
Ch'io volessi vedere
  La mia cittade avere
Del tutto alla sua guisa,
  Nè che fosse divisa etc.
(Cap. II, 51-52).

[4] V., p. es., in ser Noffo Notaio (NANNUCCI, *Man.,* I, p. 61):

Vedete s'è pietoso
  Lo meo signore Amore
  A chi 'l vuol ubbidire,
  E s'egli è grazioso
  A ciascun gentil core
  Oltre ull'uman disire;

in Ciacco dell'Anguillara (ivi, p. 191):

O gemma leziosa,
  Adorna villanella,
  Che sei più virtudiosa,
  Che non se ne favella;
  Per la virtute ch' hai,
  Per grazia del Signore,
  Aiutami, che sai
  Ch'io son tuo servo, Amore;

in Oddo delle Colonne (st. 4, ivi, p. 87):

O ria ventura e fera,
  Trammi d'esto penare!
  Fa' tosto ch'io mi pera,
  Se non mi degna amare
  Lo meo sire, che m'era
  Dolce lo suo parlare:
  Ed hammi innamorata
  Di sè oltre misura.
  Ora lo cor cangiat' ha,
  Sacciate, se mi dura,
  Si come disperata
  Mi metto alla ventura.

[5] Ricorre in più componimenti di fra Jacopone; p. es. nel già citato:

Perchè gli uomin dimandano
  Detti con brevitate,
  Favello per proverbii
  Dicendo veritate;
  Perciò non voglio ponere
  Nei detti oscuritate,
  Perchè in ogni detto
  Si trova utilitate.

[6] V. D'ANCONA, *Studi sulla lett. it. dei primi secoli,* p. 331-3.
[7] V., p. es., nella *questione dei mesi* di Bonvicino da Riva:

Per me l'erbe e li arbori recevan folie e flore;
  Così fa qui(li) che servano al nostro Creatore,
  Li qua(li) per le so ovre e per (lo) so bel [splendore,
  Dan bon exemplo al proximo e renden gran- [d'odore

Di fra Giacomino da Verona abbiamo

g) Ma i metri più importanti, nei quali entrò il settenario, furono quelli, in cui si mescolò con l'endecasillabo. Questo, in fatti, per la sua struttura s'accorda ottimamente e col quinario e col settenario, e con l'uno e con l'altro si unì e mescolò, fino dai primi tempi delle nostre lettere, frequentemente: ma col settenario molto più, forse perchè la maggior estensione di questo faceva il complesso armonico meglio proporzionato; e però li troviamo riuniti in tutti i principali metri della lirica italiana dei primi secoli.

1°. E, a buon conto, s'introdussero dei settenari anche fra gli endecasillabi del sonetto, formando quelli che si chiamarono *sonetti doppi* o *rinterzati*,[1] nei quali s'inseriva dopo ciascun verso impari delle due quartine un settenario, che con quello rimasse; nelle terzine poi, o s'aggiungeva un solo settenario dopo il secondo, e più raramente dopo il primo verso di ciascuna, o se ne aggiungevano in ciascheduna due, l'uno per lo più dopo il primo e l'altro dopo il secondo verso. Vedasi, come esempio del primo modo, questo di Dante (*Vit. nuov.*, VII), che ha lo schema: *AaBAaB — AaBAaB — CDdC — DCcD:*

O voi, che per la via d'Amor *passate*,
  Attendete, e *guardate*
  S'egli è dolore alcun, quanto il mio, grave;[2]
  E priego sol ch'udir mi *sofferiate*;
  E poi *imaginate*
  S'io son d'ogni dolore ostello e chiave.[3]
Amor, non già per mia poca *bontate*,[4]
  Ma per sua *nobiltate*,
  Mi pose in vita sì dolce e soave,
  Ch'i' mi sentia dir dietro spesse *fiate:*

---

strofe monorime di ben 10 alessandrini; invece in una lauda di maestro Antonio di Guido (la CLVII della cit. ediz.) troviamo questi rimati a due a due, come furono i martelliani; tre alessandrini monorimi si congiungono molto armonicamente con due endecasillabi nel *Contrasto* di Cielo dal Camo; e d'una mescolanza (men bella) di alessandrini e endecasillabi può pur darti esempio questa brevissima lauda di Francesco d'Albizo (ed. cit., CXLV):

  Vmil Madonna, non mi abandonare;
  Degna per me il tuo figliuol pregare.
O somma imperadrice, - Virgo Maria pietosa,
  In te ogni speranza mia si posa.
  Tu se' liberatrice - del mio grave peccare.
Sana la mia ferita, - o regina superna,
  Priega Gesù ch'ogni cosa governa,
  Ch'al fin della mia vita-mi voglia el ciel donare.

[1] Le due denominazioni usaronsi promiscuamente senza differenza di significato, come mostrò il Biadene (*Op. cit.*, p. 44, n. 1. Cfr. REDI, Annotaz. al v. 428 del ditirambo).

[2] Dice il poeta, chiosando: " intendo chiamare i fedeli d'amore per quelle parole di Geremia profeta: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus* ". Tenerissima espression di dolore, ch'egli imitò anche nella *divina Commedia* (*Inf.*, XXX, 58-61), e che forse ebbe presente anche l'Ariosto, quando fece dire a Pinabello (*Orl. fur.*, II, st. 57):

  Or giudicate s'altra pena ria,
  Che causi amor può pareggiar la mia.

Cfr. anche il Redi (son. XV):

Donne gentili devote d'amore,
  Che per la via della pietà passate,
  Soffermatevi un poco, e poi guardate,
  Se v'è dolor, che agguagli il mio dolore.

[3] Se me travaglia ogni dolore; se in me e per me ogni tormento si trova; ma forse l'immagine prima sola bastava.

[4] Non per il merito mio, che è troppo poco, ma per sua liberalità.

Deh! per qual *dignitate*
Così leggiadro questi lo cor have?[1]
Ora ho perduta tutta mia baldanza,
Che si movea d'amoroso *tesoro;*[2]
Ond'io pover *dimoro,*
In guisa, che di dir mi vien dottanza;[3]
Sì che, volendo far come coloro,
Che per vergogna celan lor *mancanza,*
Di fuor mostro *allegranza*[4]
E dentro dallo cor mi struggo e ploro.

E come esempio dell'altro, questo di fra Guittone d'Arezzo, che mi sembra il migliore dei molti, che quel poeta ne scrisse (Schema: *AaBAaB—AaBAaB—CcDdC—DdCcD*):

O benigna, o dolce, o *graziosa,*
O del tutto *amorosa*
Madre del mio Signore e donna mia,[5]
Ove fugge, ove chiama, o'[6] sperar *osa*
L'alma mia *bisognosa,*
Se tu, mia miglior madre, haila in obbria?[7]
Chi, se non tu, *misericordiosa?*
Chi saggia, o *poderosa,*
O degna in farmi amore o cortesi..?[8]
Mercè dunque; non più mercè *nascosa*
Ne paia in parva *cosa;*
Che grave in abondanza è carestia.[9]
Nè saneria la mia gran piaga *fera*
Medicina *leggera;*
Ma se tutta sì fera e brutta *pare,*
Sdegneraila *sanare?*
Chi gran mastro, che non gran piaga chera?[10]

---

[1] Leggiadro volle anche dire talvolta altiero, pomposo; qui pertanto può volersi accennare a quel che può cagionar l'alterezza, cioè alla contentezza del fatto proprio: per che merito singolare ha costui il cuore così contento, o baldanzoso? Altri, per verità, intende questi versi altrimenti. Così il Todeschini (cit. dal D'Ancona, nell'ediz. della *Vita nuova,* Pisa, 1884): " Per qual merito è concesso a costui di amare sì leggiadra donna? "

[2] Scriveva per la morte di una donna, di cui si voleva far credere innamorato, per nascondere il suo amor vero.

[3] Timore, peritanza: arcaismo.

[4] Allegrezza: arcaismo.

[5] Rammenta che Guittone era dell'ordine religioso dei *Cavalieri della Vergine Maria.*

[6] Ove. Si trova anche *u'.*

[7] La poni in oblio.

[8] Si sottintende il verbo *è*. A chi devo ricorrere, poichè tu sola sei per eccellenza misericordiosa, saggia, potente, e sola hai la degnazione di amarmi ed esser cortese verso di me?

[9] Così legge il Valeriani. Il Redi, che pubblicò questo sonetto nella bellissima nota al v. 428 del ditirambo, lesse:

Mercè dunque: non più mercè sia ascosa;
Nè appaia in parva cosa,
Che grave etc.

Nè l'una nè l'altra lezione non mi pare chiarissima; pur mi sembra che l'A. chieda grazia, dicendo che la pochezza sua non impedisce a questa grazia di manifestarsi, perchè è doloroso vedersi negato quello di cui c'è abbondanza. Insomma: Maria è liberalissima; non può parer dunque piccola sciagura esser privato della grazia di lei.

[10] Ellissi del verbo *è*. Rammenta che

Se non miseria fusse, ove *mostrare*
Si porìa, nè *laudare*
La pieta(te) [1] tua tanta e sì *vera?*
Convèn dunque *misèra*
A te, Madonna, miserando orrare. [2]

Queste forme del sonetto, per altro, non vissero oltre i tempi primitivi delle nostre lettere: non ne scrisse il Petrarca, che fu per secoli il grande esemplare dei nostri lirici, e questo certamente ne aiutò il disuso. Maggior fortuna ebbe un'altra alterazione del sonetto, che si fece aggiungendogli in fine quel che si chiamò *ritornello* o *coda* (onde i nomi di sonetto *ritornellato* o *caudato*), e che ebbe varie forme: da principio, per es., o fu un endecasillabo che rimava coll'ultimo verso del sonetto, o furono due o più endecasillabi rimati fra loro con rima o rime differenti da quelle che nel sonetto ricorrevano; [3] ma la forma più frequente consistè nell'aggiungere al sonetto un settenario rimato coll'ultimo verso di questo, seguito da due endecasillabi rimati a bocca baciata con rima nuova. Della qual forma s'impadronirono, per così dire, i poeti burleschi, i quali cominciarono fin dal secolo XV ad appiccare al sonetto più d'una di tali code tutte di tre versi: il primo settenario e rimato con quello che lo precedeva, gli altri due endecasillabi rimati fra loro; e a questi sonetti, che specialmente nel secolo XVI ebbero spessissimo la coda molto più lunga del corpo, si dette talora anche il nome di *sonettesse.* [4]

2°. Mescolato per lo più di endecasillabi e di settenari (sebbene potesse anche formarsi o degli uni o degli altri soli, e qualche rara

---

maestro era il titolo, che si dava ai medici. Vuol dire: l'anima mia è bruttata di grandi colpe; però appunto ha necessità di un gran soccorso, quale puoi porgerlo tu sola. Tu non la sdegnerai: i grandi medici cercano di curare le più gravi malattie.

[1] Quel *te,* che manca alle stampe, mi par richiesto dalla misura del verso. Il senso poi è: solo nel soccorrere alle grandi miserie si può degnamente manifestare la tua grande pietà.

[2] Onorare: È dunque per te giusto e conveniente onorare della tua compassione la miseria, cioè i miseri.

[3] V. le molteplici forme nell'op. cit., del Biadene, p. 65 sgg.

[4] Vedasi, per es., questo del Lasca a Girolamo Ruscelli, erudito pedante, che pubblicò a suo modo, emendando e chiosando e spesso guastando, le opere de' nostri classici (Ed. Verzone, CVII, 2°, p. 87):

Com' hai tu tanto ardir, brutta bestiaccia,
Che vadi a viso aperto, e fuor di giorno,
Volendo il tuo parer mandare attorno
Sopra la seta, e non conosci l'accia?
O mondo ladro, or ve' chi se le allaccia!
Fiorenza mia, nasconditi in un forno,
S'al gran Boccaccio tuo, con tanto scorno,
Lasci far tanti freghi in su la faccia.
Non ti bastava, pedantuzzo stracco,
Delle Muse e di Febo mariuolo,
Aver mandato mezzo Dante a sacco;
Che lui ancor, che nelle prose è solo,
Hai tristamente sì diserto e fiacco,
Che d'una lancia è fatto un punteruolo?
Ma questo ben ci è solo,
Ch'ogni persona saggia, ogni uom che 'ntende,
Ti biasma, e ti garrisce, e ti riprende.
In te, goffo, contende,
Ma non si sa chi l'una o l'altra avanza,
O la prosunzione o l'ignoranza.
Io ti dico in sostanza
Che dove della lingua hai ragionato,
Tu non intendi fiato, fiato, fiato;
E dove hai ammendato,
O ricorretto, o levato, od aggiunto,
Tu non intendi punto, punto, punto.
E dove hai preso assunto
Di giudicar, tu sembri il Carafulla,
E non intendi nulla, nulla, nulla!
Trovategli la culla,
La pappa, il bombo, la ciccia e 'l confetto;
Fasciatel bene, e mettetelo a letto.
Io ti giuro e prometto,
Se già prima il cervel non mi si sganghera,
Tornarti di Ruscello una pozzanghera.

volta mescolarvi dei quinari) fu anche il metro d'origine provenzale, che Dante chiamò eccellentissimo e solo degno di esprimere gli alti concetti, a cui conveniva quello stile, che egli chiamava *tragedia;*[1] cioè a dire il metro della *canzone.* Nome assai generico da principio, ma che si è poi più particolarmente ristretto a quella foggia di componimento, che si chiamò anche *canzone petrarchesca*, dal nome del poeta, che le dette perfezione maggiore, o in cui più se ne cercarono gli esemplari. Fu un componimento che comprese un certo numero di strofe, o *stanze,* tutte uguali fra loro nella distribuzione delle rime e dei versi di varia misura, e tutte assai lunghe, come quelle che poterono avere da nove a venti versi. Ebbe spesso in fine una strofa, non sempre simile alle altre, nella quale il poeta licenziava la canzone, dicendole a chi l'inviava e perchè, od altro; onde il nome di *licenza,* o *commiato.* Lo studio della struttura della *stanza* e del *commiato* basterà a farci intendere quale questo metro si fosse.

La stanza ebbe generalmente due parti molto ben distinte fra loro, perchè contenevano due diversi sistemi di rime: la prima si chiamò *fronte,* l'altra *sirima* o *sirma.*[2] L'una e l'altra poteva, anzi o l'una o l'altra doveva[3] esser suddivisa in parti o periodi metrici, cioè la fronte in due periodi uguali o simili per la distribuzion delle rime e dei versi, che con Dante si chiamarono *piedi;* la sirima in due differenti sistemi di rime, che Dante aveva chiamato *versi,* ma che meglio e con minor pericolo di confusione si chiameranno col Trissino, che tradusse il libro di Dante, *volte.*

Veggasi, per es., questa di Cino da Pistoia (*Ed. Card.*, XVIII, st. 1):

fronte	1° piede	L'alta speranza, che mi reca *Amore,* D'una donna gentil, ch'i' ho *veduta,*
	2° piede	L'anima mia dolcemente *saluta* E falla rallegrar dentro allo *core;*
sirima	1ª volta	Per che[4] si face, a quel ch'ell'era, *strana,* E conta *novitate,* Come venisse di parte *lontana;*[5]
	2ª volta	Che quella donna piena d'*umiltate* Giugne cortese e *piana* E posa nelle braccia di *pietate.*[6]

[1] *Vulg. eloq.*, II, 3, 4. È curioso il significato, che egli dava alle parole *tragedia, commedia, elegia;* e da notare, per far intendere il valore del titolo che egli appose al suo poema: " per la tragedia intendiamo lo stile superiore, per la commedia lo inferiore, per l'elegia quello dei miseri "; cioè presso a poco, lo stile alto, il mezzano ed il tenue.

[2] Greco *syrma,* coda, strascico.

[3] DANTE, *Vulg. eloq.*, loc. cit.

[4] Perlochè.

[5] Diviene tutta diversa e come estranea da quel che era prima, e racconta cose nuove, come se venisse di luogo straniero.

[6] Cioè si dimostra tutta pietosa. Schema: *AB — BA = CdC — DcD.*

Come può vedersi, anche il senso del periodo accompagna o seconda qui, come avviene generalmente, la divisione della strofa; ma soprattutto scorgi benissimo il variare del periodo metrico, sia nel cambiar l'ordine e l'andamento dei versi, sia soprattutto nel cambiar delle rime dalla fronte alla sirima. Il qual passaggio si fece spesso anche più distintamente avvertire, come, per es., in tutte le canzoni che abbiamo del Petrarca e di Dante, facendo che il primo verso della sirima rimasse a bocca baciata con l'ultimo della fronte, e così insieme e collegasse e distinguesse le due parti della stanza. A tal verso si dette il nome di *chiave.* Veggasene un esempio in questa stanza del Petrarca (*In vita,* canz. X, st. 6):

fronte	1° piede	Ovunque gli occhi *volgo,*
		Trovo un dolce *sereno,*
		Pensando: qui percosse il vago *lume.*[1]
	2° piede	Qualunque erba o fior *colgo,*
		Credo che nel *terreno*
		Aggia radice, ov'ella ebbe in *costume*
sirima	chiave	Gir[2] fra le piagge e 'l *fiume,*
	1ª volta	E talor farsi un *seggio*
		Fresco, fiorito e *verde.*[3]
		Così nulla sen *perde:*
		E più certezza averne fôra il *peggio.*[4]
	2ª volta	Spirto beato, *quale*
		Se', quando altrui fai *tale?*[5]

Quanto al commiato, può ricever varie forme; ma le più frequenti son quattro: O è una strofa uguale a tutte le altre della canzone; o è uguale alla sirima, compresa, se vi sia, la chiave; o è uguale a un numero indeterminato degli ultimi versi di questa; o è in tutto diverso da ogni parte della strofa, colla cui struttura non ha che far nulla. La seconda e la terza sono anche più frequenti delle altre.[6]

[1] Mi par dolcemente sereno quel che fu mirato dagli occhi di Laura.

[2] Andare a diporto.

[3] Sedersi sull'erba fresca e verde e fiorita.

[4] Cioè non v'è cosa, che non mi paia certamente onorata dallo sguardo o dal tocco di lei; se sapessi appunto quali furono le cose che certamente guardò o toccò, avrei meno oggetti della mia ammirazione e compiacenza.

[5] Se fai così care le cose, che hai soltanto vedute o toccate, che sarai tu mai? Schema: *a b C — a b C = c — d e e D — f f.*

[6] Così, per es., nella canzone di Dante: *Donne, ch'avete intelletto d'amore* (*Vita nuova,* XIX), la strofa e il commiato hanno il medesimo schema: *A B B C* | *A B B C* ‖ *C D D C* | *E E;* nella canzone del Petrarca: *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* (*Canzon.,* P. III, 4) lo schema della strofa è *AbC* | *BaC* ‖ *c* | *DEeDd* | *fGfG;* e quel del commiato: *a B C c B b d E d E,* cioè identico a quel della sirima; nella canzone del medesimo autore: *Chiare fresche e dolci acque* (*In vita,* XI) la strofa è di questa struttura: *a b C* | *a b C* | *d* ‖ *c* | *e e D* | *f F;* e il commiato *A b B.* Finalmente nella canzone di Dante: *Gli occhi dolenti per pietà del core* (*Vita nuova,* XXXII), la strofa è fatta così: *A B C* | *A B C* ‖ *C* | *DEeDE* | *F F;* e il commiato: *A B b C C D.* Noto soltanto gli schemi, per brevità: i giovani potranno farne il riscontro facilmente sulle canzoni.

3°. Affine assai, per certi rispetti, a quella della canzone fu la struttura della *ballata*, o *canzone a ballo*, che formò con quella e col sonetto la gran triade dei metri lirici italiani dei primi secoli delle nostre lettere. Il nome stesso ci dice che doveva esser cantata e accompagnata dal suono e dalla danza, e anche per questo parve a Dante men nobile della canzone e degna del volgare mediocre o dell'umile, non, come quella, dell'illustre; e di quegli stili, ch'egli chiamava commedia ed elegia. Ma di ciò altrove; contentiamoci per ora di rilevarne la struttura metrica, che è un po' complicata, ma leggiadrissima.

Si compone, come la canzone, di un numero indeterminato di strofe, e non infrequentemente di una strofa sola, il che nella canzone non avviene mai.[1] Le singole strofe sono più brevi; perchè non passano i dieci versi e giungono raramente a tal numero. Potè esser formata, oltrechè di settenari soli e di soli endecasillabi, o degli uni e degli altri, come accade più spesso, o anche di soli ottonari, specialmente presso i poeti più popolari o popolareggianti. La strofa sua aveva due parti, come quella della canzone, ed erano anche qui due differenti sistemi di rime; ma la prima necessariamente divisa in due altre identiche per l'ordine e per la forma dei versi,[2] che si chiamavano *prima* e *seconda mutazione*. L'altra parte si chiamava *volta* o *rivolta*, ed era indivisa; il primo suo verso doveva necessariamente rimare coll'ultimo della seconda mutazione,[3] nè la sua struttura era libera. Anzi sta in questo la differenza essenziale fra la ballata e la canzone: ogni ballata aveva in principio una strofetta più breve di tutte le altre, anzi talvolta un sol verso, più spesso due, o tre, o quattro, rarissimamente di più,[4] e in quella potevano ad arbitrio disporsi i versi e le rime; ma la struttura di quella strofetta, che si chiamava *ripresa*, doveva riprodursi esattamente nella *volta* di ogni strofa, sia per la forma dei versi, sia per la disposizione delle rime, salva sempre la necessità che il primo verso della volta

---

[1] Per altro, si usò la *stanza di canzone* come componimento distinto.

[2] Solo qualche volta si compiacquero i poeti, e massimamente il Petrarca e il Boccaccio, di disporre in vario ordine, nelle due mutazioni, le rime: come si può vedere in questa ballatella del primo di loro (*In morte*, ball. unica):

Amor, quando fioria
 Mia speme, e 'l guidardon d'ogni mia fede,
 Tolta m'è quella, ond'attendea mercede.
Ahi dispietata morte! ahi crudel *vita!*
 L'una m'ha posto in *doglia*,
 E mie speranze acerbamente ha *spente;*
 L'altra mi tèn qua giù contra mia *voglia;*
 E lei, che se n'è *gita*,
 Seguir non posso, ch'ella nol *consente;*
 Ma pur ognor presente
 Nel mezzo del mio cor Madonna siede,
 E qual'è la mia vita ella sel vede.

[3] Solo per rara eccezione si trova violata questa norma: per es., da Cino da Pistoia, nelle ballate: *Io non domando, Amore; La dolce innamoranza; Quanto più fisso miro.*

[4] La ballata, che aveva la ripresa di quattro versi era detta *ballata grande; mezzana*, se l'aveva di tre; *minore*, se di due; *piccola*, se di un solo endecasillabo; *minima* se di un sol verso più breve. Se l'aveva di più di quattro, si chiamava *stravagante*. A ogni modo, una delle sue mutazioni non poteva mai avere maggior numero di versi che la ripresa.

rimasse coll'ultimo della seconda mutazione; e coll'ultimo verso della ripresa doveva poi rimare l'ultimo di ciascuna rivolta, che è quanto dire di ogni strofa. Il qual ritorno del medesimo suono, dopo il variar delle altre parti del periodo metrico, dà a tutto il componimento una certa leggiadra unità, e quasi un certo senso di maggior melodia; ed infatti questo ritorno della struttura metrica della ripresa serviva certamente ad accompagnar la melodia ripetuta degli accordi o dei motivi iniziali; tanto che accadde a volte, che invece dell'ultima rima soltanto se ne ripetessero anche più, o che alla fin della volta si ripetesse tutta intera la ripresa, a guisa di vero e proprio ritornello, come si può vedere in molte ballate del secolo XV. Pertanto, a farsi un'idea di questo metro, non basta, come per la canzone, esaminare una sola stanza, ma bisogna considerare un intero componimento; e però, riserbandomi di citarne altre, dove parlerò dell'indole di questo genere di poesia, riporterò qui questa ballata brevissima del Petrarca:

Ripresa	Perchè quel che mi trasse ad amar prima Altrui colpa mi toglia, Del mio fermo voler già non mi *svoglia*.[1]
1ª mutazione	Tra le chiome dell'òr[2] nascose il laccio, Al qual mi strinse, Amore;
2ª mutazione	E da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio, Che mi passò nel *core*
Volta	Con la virtù d'un subito *splendore*, Che d'ogni altra sua voglia Sol rimembrando ancor l'anima *spoglia*.
1ª mutazione	Tolta m'è poi di quei biondi capelli, Lasso, la dolce vista;
2ª mutazione	E 'l volger di duo lumi onesti e belli Col suo fuggir m'*attrista;*
Volta	Ma perchè ben morendo onor *s'acquista*, Per morte nè per doglia Non vo' che da tal laccio Amor mi *scioglia*.

Schema: Ripresa: *AbB* — 1ª strofa: *Cd* | *Cd* ‖ *DbB*
2ª strofa: *Ef* | *Ef* ‖ *FbB*.

h) Veniamo ora a dir della *lauda*, o *laude*, composizione metrica, per antichità, per largo uso e per varietà e ricchezza di forme, importantissima, che sola, si può dire, servì alla poesia popolare religiosa italiana dai primordii della nostra letteratura a mezzo il

[1] Sebbene colpa d'altri (cioè la ritrosia di Laura) mi tolga la vista di lei, che destò in me amore, questo non cangia nè scema.

[2] D'oro (biondo). Uso dell'articolo col genitivo di materia, comune nei primi secoli, ora soltanto di certi luoghi di campagna.

secolo XVI. La sua forma più antica, derivata immediatamente dalla sequenza,[1] fu una serie più o meno lunga di strofe di quattro ottonari (più raramente settenari) ciascuna, preceduta come da una ripresa di due versi, che teneva il luogo o faceva le veci del ritornello, che in parecchie sequenze era stato adoperato e ripetuto via via alla fine d'ogni strofa.[2] Questi due versi iniziali per lo più rimavano a bocca baciata, ma potevano anche non rimare; a ogni modo, dei quattro che componevano la strofa i tre primi rimavano fra loro, il quarto rimava col secondo di quei due versi iniziali; per tanto, o *aa — bbba*, o *ab — cccb*, come può vedersi in questi principii, che citeremo, di due laude del secolo XIII, la prima, in versi ottonari, anonima; l'altra, in settenari, attribuita a fra Jacopone da Todi:

Laudar vollio per *amore*
  Lo primer frate *minore*.

San Francisco, amor *dilecto*,
  Christo t'a nel suo *cospecto*,
  per(hò) che fosti ben *perfecto*
  e suo d(i)ricto *servitore*.
Tutto el mondo *abandonasti*,
  novell'ordine *plantasti*
  pace in terra *annuntiasti*
  como fece el *Salvatore*.[3]

Amor divino amore,
  Amor che non ei *amato*.

Amor, la tua *amicitia*
  è piena de *letitia*;
  non cade mai in *tristitia*
  lo cor che t'a *asagiato*.
De, amor *amativo*,
  amor *consumativo*,
  amor *conservativo*
  del cor che t'ha *albergato*.[4]

Sostituiti poi ben presto agli ottonari gli endecasillabi[5] ed introdottevi delle rime al mezzo,[6] che a poco a poco fecero considerare

---

[1] Vedi FLAMINI, *Op. cit.*, p. 143-146.

[2] Per esempio, presenta proprio lo schema della forma primitiva della lauda (*ab — cccb*) l'antica e celebre sequenza per il Natale in trocaici dimetri catalettici (s'intende, puramente ritmici) e che li presenta compiuti, e così rispondenti a nostri ottonari piani, nella strofa 11ª, che citerò qui insieme colla 1ª e colla 2ª:

Vérbum cáro fáctum ést
  De virgine María.
Ìn hoc ánni circuló
  Víta dátur séculó,
  Náto nóbis párvuló
  De virgine María.
Fóns de súo rivuló
  Náscitúr pro pópuló.
  Frácto mórtis vinculó
  Per virginem Mariam....
Àurum régi régnatúro
  Thúsque sácerdóti púro
  Myrrha dátur móritúro
  Cum virgine María.

Ma anche dove non fosse ritornello vero e proprio, si trovarono talvolta le strofe delle sequenze collegate, come poi nella lauda, dalla rima, più o meno ricca dell'ultimo verso. Vedasi questa, per es., che alcuni attribuiscono al re Roberto Capeto († 1031), ma che, a ogni modo, è certamente anteriore al secolo XIII e si canta ancora nel giorno di Pentecoste:

  Véni sáncte spiritús
  Ét emítte coélitús
  Lúcis túae *rádiúm*.
Véni páter páuperúm,
  Véni dátor múnerúm,
  Véni lúmen *córdiúm*,
Cónsolátor óptimé,
  Dúlcis hóspes ánimáe,
  Dúlce *réfrigérium* etc.

[3] È la 38ª delle pubbl. dal prof. G. Mazzoni di su un cod. cortonese, nel *Propugnatore* N. S., III, p. I, pag. 23.

[4] È l'lxxxvij della cit. ediz. di Bergamo, 1514.

[5] Per es., nelle due laude cortonesi, 41ª e 42ª delle pubbl. dal Mazzoni.

[6] Nei decasillabi, per es., nella 5ª delle citate laude cortonesi (in *Prop.* N. S., II, p. II, pag. 228 (cfr. XI, pag. 238):

Ave Maria gratia plena
  Virgine madre beata.

un verso solo come due consecutivi, si ebbe la seconda delle forme principali della lauda, che presentò una strofetta iniziale di quattro ottonari, o talvolta settenari, indi strofe di otto versi, dei quali i sei primi con due rime alternate, il settimo rimato col sesto, e l'ultimo rimato coll'ultimo della strofetta iniziale; per esempio: *abab — cdcdcddb*, o *abbc — dededeec*. [1]

Da queste forme al metro della ballata il passo era breve, e fu fatto, e lauda e ballata ebbero bentosto forme metriche e melodia comune, [2] perchè lo stesso popolo le cantava o nelle tornate delle compagnie religiose, o nelle gaie danze pubbliche; ma la lauda, che non riceveva limitazioni dai moti del ballo, assunse più e più altre forme, sia variando a poco a poco il collegamento delle strofe e

---

Ave *Maria* — gratia plena,
Stella diana — luce serena,
De vita *via* — per cui de pena
È la gente liberata....

e negli endecasillabi, p. es.. nell'VIII (ivi, pag. 234):

Altissima luce, col gran(de) *splendore*
In voi, dolse *amore*, — agiam consolansa.
Ave *Regina* — pulsella *amorosa*
Stella *marina* — ke non stai *nascosa*,
Luce *divina* — virtù *gratiosa*
Bellezza *formosa* — de Dio se' semblansa.

Qui abbiamo, considerando gli emistichii come versi, già perfetta la seconda forma.

[1] Per esempio, fra le dette laude cortonesi, la XLIII (loc. cit., p. II, pag. 41) comincia:

Facciam(o) laude a tutti (l)i *santi*
Colla Vergene *maggiore*,
De buon cor(e) cum dolse *canti*
Per amor del *Creatore*.
Per amor del *Creatore*
Cum timor e *reverensa*,
Exultando cum *baldore*
Per divina *provedensa*
Tutt'i sancti per *amore*
Intendiam cum *excellensa*
De far festa a lor *piagensa*
Cum grandissimo *fervore*.

L'altro schema è frequente presso Jacopone da Todi, il quale, per altro, generalmente non fa rimare fra loro i versi 1°, 3° e 5°, e molto spesso li fa sdruccioli, come p. es. in quella (ed. cit., n. xiiij) che comincia:

O anima che desideri
Andare in Paradiso,
Se tu non hai bel viso.
Non ce porai *albergare*.
O anima, che desideri
Andare a le gran *corte*,
Acónzate et adórnate,
Che Dio t'apra le *porte*.
Se qui tu non te aconzi,
Non trovarai le *scorte*,
(Et) sapi che da po' *morte*
Non te porai *acconzare*.
Se voi volto bellissimo,
Abi la fe *formata*:
La fe si fa a l'anima
La fasa *delicata*.
La fede sensa l'opera
È morta *reputata*:
Abi fè viva *operata*,
Se tu voi ben *andare*.

[2] "... Non dovremmo faticar molto per ispiegare più altre cose: come cioè, data una ripresa di quattro versi uguali per la disposizione delle rime agli ultimi quattro, che è quanto dire alla seconda metà della strofe, questa seconda metà riguardata come la proposta a cui il coro dovea rispondere,... si sia venuta emancipando dalla precedente, pur restandole di necessità congiunta per una delle sue rime; come il nuovo tipo strofico scaturito da siffatta emancipazione (*abba — cdcddeea*) abbia prevalso sugli altri, sia nella laude, sia nella canzone a ballo dei nostri volghi, ed anche presso i poeti aulici....; come infine i periodi ritmici della prima parte (le *mutazioni*) si sieno venuti più tardi complicando in modo da sostituire alle coppie alterne due terzetti „. FLAMINI, *Op. cit.*, p. 149. Ecco tratteggiata, così, chiaramente l'origine, o l'evoluzione della forma della ballata. Ed è notevole che già presso Jacopone da Todi non solo abbiamo frequentissimo nelle laude il metro della ballata (talvolta regolarissimo, tal'altra no) ma abbiamo i due nomi adoperati a significare lo stesso componimento, nella lauda lxj della cit. ediz.:

Jesù nostro amatore,
Tu ne aprendi li nostri cori.
Or audite questa *ballata*,
Che per amor fu trovata
L'anima serà impazata,
Se la sente, de l'amore.
Or auditi questa novella,
Ch'io dirò de vita eterna
Una *lauda* tanto bella,
Tutta piena de l'amore.

giungendo così alla forma del serventese, o, con la sostituzione degli endecasillabi agli ottonari e con la ripetizione del ritornello in fin di ciascuna strofa, all'ottava rima, come mi sembra aver provato il Flamini;[1] sia adoperando versi d'ogni misura e dando loro con le rime al mezzo intonazioni svariatissime; sia (ma non frequentemente) rendendo le singole strofe indipendenti l'una dall'altra e preludendo così a forme metriche divenute comuni soltanto molto più tardi: indi le quartine di settenari a rime incrociate, come nella lauda di Jacopone (ed. cit., cxxxiij, st. 1, 2, 12):

Anima peccatrice
 Che a Dio eri sposata
 Tua faccia delicata
 Qua iace en questa fece.
El tuo Jesù amoroso
 Com(e) l'hai abandonato,
 E da te scaziato
 Lo eterno e vero sposo!...
Resguarda ben col core
 Lo crucifixo agnello
 E pensa che flagello
 Sostenne per tuo amore etc.;[2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 150-156. Egli spiega facilmente (p. 151) l'origine dell'ottava colla ripetizione, come ritornello, dell'ultimo verso della ripresa, in laude in endecasillabi, della forma di questa, ch'egli cita, scegliendola tra le cortonesi più volte ricordate (n'è la xxxiv):

Troppo perde 'l tempo chi ben non t'ama,
 Dolz'amor, Jesù, sovr'ogni *amore*.
Amor, chi t'ama non sta *ozioso*,
 Tanto li par dolze de te *gustare*;
 Ma tutto sorvive *desideroso*
 Come te possa stretto più *amare*;
 Che tanto sta per te lo cor *gioioso*,
 Chi nol sentisse nol saprie *parlare*
 Quant'è dolze a *gustar* lo tuo *savore*.

Quanto al serventese, che ha in ciascuna strofa lo stesso ordine di rime della prima forma della lauda (alla differente misura dei versi non è da pensare, perchè già in tali laude del sec. XIII troviamo sostituiti agli ottonari gli endecasillabi), gli fa buon giuoco, a spiegare il mutamento fondamentale nella struttura e nel collegamento delle strofe, la xxxvi delle laude cortonesi, che va anche fra quelle di Jacopone, e nella quale abbiamo il quinario con rima diversa dopo i tre endecasillabi monorimi, e oltre la rima comune dei versicoli, vediamo tentato un altro modo di collegare le strofe tra loro, facendo che la prima parola di ciascuna strofa s'accordi per paronomasia con l'ultima del quinario:

Oimè, lasso e freddo lo mio core,
 Ke non sospiri tanto per amore,
 Ke tu *morisse*?
Morir(e) dov(a)resti, falso *sconoscente*
 Villano, cieco, pigro e *negligente*,
 Ke per amore non vivi *fervente*
 Si ke *languisse*.
Languisci ripensando la tua *noia*,
 Ke de l'amore Jesu t'a tolta *gioia*,
 Prego, cor mio, la mia vita *croia*
 Più non *seguisse*.
Seguita l'amor ke po *valere*
 Più ke tutto 'l mondo a *possedere*
 Sotilliato, cor mio, a ben *vedere*
 Or non *fallisse*.
Fallir, cor mio, spesso te retrovo etc.

Soppressa indi la ripresa e con essa il necessario ritorno della medesima rima, e collegata la fin d'una strofa col principio della successiva per la rima invece che per la paronomasia, ne viene la forma fondamentale del serventese, che si trova già usata, p. es., da fra Jacopone (ed. cit. n. cxxvij: *Poichè se' fatto frate, o caro amico*).

[2] Se ne posson vedere altre ai numeri 269, 306, 361, 393 della cit. ediz. delle laude del Belcari, e tutte a rime incrociate; sola troviamo a rime alternate la seguente (Ivi, n. 415) anonima:

Anima meschinella
 Tu vai per mala via;
 Rivolta e passi a quella
 Dolce madre Maria.

indi le strofe di otto settenari, con alternamento di versi sdruccioli e piani, come quella che abbiamo citato, a pag. 280, n. 5; indi le sestine di ottonari, che furono il metro preferito delle *devozioni* umbre, di cui può dar esempio questa, che scelgo, fra le meno irregolari per la misura dei versi, dalla *devozione della domenica dell'Avvento:*

Monementa e sepolture
  Tosto s'apran d'onne parte,
  Torne l'ossa a lor giunture,
  Quanto sien(o) da lunche esparte;
  E sacciate per lo certo
  Ciascun recev(e)rà el suo merto. [1]

i) Tali furono i principali metri della nostra poesia dei secoli più antichi, cioè fino agli ultimi anni del XVI, quando la metrica italiana si trasformò notevolmente e in parte si rinnovò, specialmente nella poesia lirica, per l'imitazione della metrica letteraria dei Latini e dei Greci, e, a quanto sembra, anche di quella moderna dei Francesi. Già in quel secolo, e un poco anche nel precedente, si era tentato di riprodurre parecchi dei metri antichi; ma la pretensione di seguire in questo le regole dell'antica prosodia e di badare alla quantità che nessuno più sentiva, aveva fatto abortire quel tentativo infelice. Ora i nuovi riformatori della metrica, dei quali fu il più illustre Gabriello Chiabrera, cercarono, invece, di accozzare in nuovi modi versi italiani, cosicchè non la struttura dei singoli versi, ma quella delle strofe e dei componimenti poetici, abbandonando le forme consuete, si accostasse alle foggie del poetare dei classici. Per opera di costoro si alterò la forma della canzone (che, fiorente com'era, non avrebbe potuto a un tratto sparire), prima togliendole il commiato e non curando le norme della suddivisione dei due sistemi di rime; quindi abbreviando le strofe, trascurandone anche la divisione principale, ma facendole almeno tutte della stessa struttura; infine accozzando settenari e endecasillabi mescolati e rimati a capriccio in istrofe di varia lunghezza. Nella quale forma tentata dal pavese Alessandro Guidi ebbe il nome di *canzone libera*, e più tardi quello generico di *canto* da Giacomo Leopardi, che la ripristinò, dopo aver provato anche a foggiarla altrimenti. [2] Per opera

---

Deh non ti diffidare,
  Anima, del suo aiuto,
  Senza più dimorare
  Piangi el tempo perduto.
Raffrena le tuo' voglie
  Correggi la tuo' vita;
  Misera, in queste spoglie
  Converrà far partita.
Se sarai ostinata
  Nel van diletto involta,
  Tu sarai collocata
  Nello inferno e sepolta.

[1] V. D'Ancona, *Origini del teatro italiano,*[2] I, pag. 145. *Lunche* lungi.

[2] Cioè o alternando due foggie di strofe di struttura determinata, ma diversa da quella delle strofe petrarchesche (p. es., nelle canzoni *all'Italia* e *sopra il monumento di Dante*); o usando strofe d'una sola maniera, ma sciolte dalle antiche leggi (per es., in quelle *ad Angelo Mai* e *nelle nozze della sorella Paolina*).

dei medesimi, il madrigale, già alterato nel secolo XVI, si scrisse senz'altra legge metrica, che quella di una certa brevità; solo sopravvisse inalterato il sonetto, poichè la ballata era già stata travolta, insieme con la lauda, nella rovina della libertà di Firenze, dove aveva massimamente fiorito, come quella che si connetteva intimamente colle usanze di quel popolo, che oramai non era più popolo; e sorsero, e bentosto prevalsero a tutti gli altri metri lirici, quelli dell'*ode*, di cui il nome e l'indole e spesso le forme eran prese dai Greci, e della *canzonetta*, che l'imitazione d'Anacreonte aveva fatto fiorire in Francia, e che Ottavio Rinuccini ed altri trapiantarono di Francia in Italia.

I. I metri dell'ode furono da principio assai incerti e come ondeggianti fra le forme schiette della poesia classica antica e quelle della canzone ridotta a strofe più brevi e che il Chiabrera tentò qualche volta di foggiare a sistema di strofe, antistrofe ed epòdo, a uso le odi corali dei Greci. Quando infine, dopo un secolo di contrasto, la forma della canzone si potè dir come soggiogata e annichilita dal prevaler della forma nuova, rimasero almeno anche in questa più frequentemente adoperati l'endecasillabo e il settenario, che entravano in quella; nè parrà strano a chi consideri il suono di quei versi più bellamente e variamente armoniosi di tutti gli altri nostri.

Le novità più considerevoli, che distinsero i nuovi metri da quelli finora esaminati, mi sembrano queste due: 1° maggior semplicità nella struttura delle strofe sciolte da quella necessaria rispondenza di parti, che abbiamo notata specialmente nella ballata e nella canzone; 2° l'importanza data, nel determinare la struttura delle strofe, non più alle sole rime, o assonanze che fossero, ma alla collocazione dell'accento sulle parole finali di ciascun verso; perchè i versi sdruccioli o tronchi, che nell'antica nostra poesia ricorrevano rarissimi e per lo più si mescolavano indifferentemente fra quelli piani,[1] ebbero ora nelle strofe sedi stabili e determinate: gli sdruccioli, per lo più, sciolti da ogni legame di rima; i tronchi sempre rimati, e adoperati specialmente a chiuder le strofe; nel qual caso, se nel corpo della strofa medesima non avevano altro verso tronco, col quale rimare, rimarono coll'ultimo verso della strofa seguente, restando così le due strofe congiunte da quella rima come in un sistema unico.

1°. In tali strofe, che raramente passarono gli otto versi, e non

[1] Abbiamo già detto dell'uso degli sdruccioli, spesso tuttavia surrogati dai piani, in alcune laude di fra Jacopone. Più tardi, troviamo i tronchi usati anche di proposito in laude o canzoni a ballo modulate sul suono di canti o dell'Italia settentrionale o di Francia. V., p. es., nella cit. ediz. delle laude dei Belcari, i n. XI, XCV, CII (l'ultima è una serie monorima di 25 alessandrini, che comincia: *già per la mala via l'anima mia sen va*). Altrove tronchi e piani si mescolano senza norma fissa (p. es., ivi, n. LXII, LXVII); ma tutti son casi così rari, da potersi considerare come eccezioni.

n'ebbero mai meno di quattro, i settenari furono usati anche più degli endecasillabi, e potrebbero contarsene trenta e più foggie formate di settenari soli. Anzi, senza pretendere di darne un'enumerazione compiuta, ne registreremo qui alquante, per dare un'idea della varietà grande di questa specie di metri.

Frequentissime sono le strofette di quattro versi, e massimamente nella seconda delle forme che citiamo, felice invenzione di Lodovico Savioli:

a b a b[1]
sd. a sd. a[2]

Più svariate e spesso più graziose quelle di cinque; per es.:

a b a b tr.[3]
a sd. a sd. tr.[4]
sd. a a sd. tr.[5]
sd. a sd. a tr.[6]

La strofa di sei versi variò forse più che alcun'altra: ebbe a volte lo stesso schema della sestina di endecasillabi:

a b a b c c;[7]

---

[1] L'orgoglio al tuo patire
Tormentator si mesce,
E le rampogne e l'ire
Fiacche e loquaci accresca.
(TOMMASEO, *Dolore*, st. 11).

[2] Chi v'ha rapito, o secoli
Degni d'eterna lode?
Tutto svanì. Trionfano
Fasto, avarizia e frode.
(SAVIOLI, *La solitudine*, st. 7).

[3] Idol d'un popol ebro
Che poi lo prese a scherno,
Lungi dal patrio Tebro
L'esule di Linterno,
È vero, anch'ei morì.
Ma lunga età non corse,
Che il simulacro augusto
In sul Tarpeo ne sorse,
E dell'eroe sul busto
Invidia ammutolì.
(CERRETTI, *Al defunto march. Rangone Machiavelli*, st. 13-14).

[4] Ahimè! quale infelice
Giogo era pronto a scendere
Su la incauta cervice,
S'io nel dolce pericolo
Tornava al quarto dì!
Ma con veloci rote
Me, quantunque mal docile,
Ratto per le remote
Campagne il mio buon genio
Opportuno rapì.
(PARINI, *Od.* XII, st. 17-18).

[5] Quanti non pur Getsemani,
Tutta la terra ha fiori,
Stillan dei tuoi sudori
E del tuo sangue vivono;
Adoran, Cristo, a te.
Ma il mondo vile in ebrie
Danze quei fior calpesta,
E dei fratei la testa;
Li svelle, e appende adultera
Ghirlanda a mime e a re.
(TOMMASEO, *Fiori del Getsemani*).

Il Cerretti, imitato in questo dal Tommaseo, dispose talvolta le strofe in piccoli sistemi, in cui ne collegava una di cinque versi con una di quattro:

Da condannata a orribile
Squallor stanza segreta
Ti scrivo, o mia Licori le.
Giacchè il destin mi vieta
D'esser a canto a te.
Abbi fra il duol, che t'agita
Ingiustamente il seno,
Questo conforto almeno
Pegno della mia fè.
(*La separazione*, st. 1-2).

[6] Vedila qui dal Cerretti unita in un sistema con una strofa di sei versi:

Vieni. Al tumulto involati
Di basse turbe ignare,
Mal le cittadi il veggono:
Quanto sia bello, appare
Solo nei campi, april.
Degli avi miei retaggio,
Sovra romito colle
Albergo solitario
Agli ozi miei si estolle.
Quivi i miei lari aspettano
Ospite sì gentil.
(*L'invito*, st. 9-10).

[7] Metro molto amato dal Parini, di cui

altre volte ebbe pur tutti i versi piani, ma disposti altrimenti:

a b a c b c[1]
a a b c b c;[2]

più spesso li mescolò variamente con gli sdruccioli:

sd. a sd. a b b[3]
a sd. a sd. b b[4]
a a b sd. sd. b[5]
a sd. a b sd. b[6]

e perfino:

sd. sd. a sd. sd. a;[7]

più spesso che mai, infine, unì agli uni ed agli altri la chiusa del verso tronco:

sd. a sd. a sd. tr.[8]
a b a b sd. tr.[9]

è, p. es., la strofa seguente:

O tiranno signore
Dei miseri mortali,
O male, o persuasore
Orribile di mali,
Bisogno, e che non spezza
Tua indomita fierezza?
(*Od.* VI, st. 1).

[1] Forse una vita nuova
Ti s'apre, e adesso appena
Comincia la tua prova.
Raccogli, quant'è molta,
La giovanil tua lena,
Donna, e il poeta ascolta.
(TOMMASEO, *A una marchesa partoriente*, st. 3).

[2] Liberamente il forte
Apre al dolor le porte
Del cuor, come ad amico;
E a consultar s'avvezza
Il consigliere antico
D'ogni umana grandezza.
(GIUSTI, *A G. Ghinozzi*, st. 5).

[3] Ah! l'alpi cozie tremano
Porte a l'ausonio suolo;
A la teutonic'aquila
Trema l'artiglio e 'l volo,
E sul temuto danno
Pende il Nettun-britanno.
(MAZZA, *Alla Bandettini*, st. 7).

[4] Ardon gli sguardi, fuma
La bocca, agita l'ardua
Testa, vola la spuma,
Ed i manti volubili
Lorda, e l'incerto freno,
Ed il candido seno.
(FOSCOLO, *Per L. Pallavicini*, st. 9).

[5] In ciascun'onda a mille
Fervon minute stille
Al vivo sole e a' venti;
E in ogni stilla innumeri
Con guizzo infaticabile
S'avvolgono i viventi.
(TOMMASEO, *I mondi*, st. 1).

[6] Tu dei miei carmi il suono
Ascolta, e dall'amabile
Sposa ottieni il perdono,
Se mai duolsi ch'io l'ore
Osi alquanto interrompere
Sacre ad uso migliore.
(MONTI, *A d. Filippo Caetani*, st. 12).

[7] Ma chi nel sasso gelido
Potrà spirare il palpito
Di cuor fervente e pio?
Chi dalle pietre sterili
Far che animosi balzino
Figli d'Italia? Iddio.
(TOMMASEO, *Nelle nozze di T. Mariotti*, st. 2).

[8] La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor, che indocile
Serve pensando al regno,
E 'l giunge, e ottiene un premio
Ch'era follia sperar,
Tutto ei provò: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio;
Due volte nella polvere,
Due volte sugli altar.
(MANZONI, *Il 5 maggio*, st. 7-8).

Anche questa strofa il Cerretti collegò con una di cinque versi nell'ode ad Alessandro Pepoli (*sd. a sd. a sd. tr.* — *sd. b sd. b tr.*).

[9] Vedila dal Cerretti collegata in un sistema con la strofa precedente:

Ma ancor che saggia e altera
D'un ben sì raro al mondo,
La gloria tua qual'era,
Se al grembo tuo fecondo
Maschil prole negavano
I lenti fati ancor?
Socchiuso fior purpureo
Eri in giardin gradito,
Vite che allegra intrecciasi
Al verde olmo marito;

a b b a b tr.[1]
a b c c b tr.[2]

Poco minor varietà presenta la strofa di sette versi. Raramente è formata di tutti versi piani e rimati, per es.:

a b a b b c c[3]

più spesso con gli sdruccioli:

a b a b c sd. c[4]
sd. a sd. a b sd. b;[5]

ma, come quella di sei, spesso mescolata di versi di tutti e tre i generi, e coi tronchi a conclusione:

sd. a sd. a b b tr.[6]
sd. a sd. a a sd. tr.[7]

E finalmente, pur ricca di molte forme, e per la lunghezza sua capace di molte più, ci si presenta la strofa di otto versi, che può

Ma sol di foglie e pampi. I
Pomposa vite, e fior.
(*Per la nascita del primogenito del c. Sanvitale*, st. 5-6).

[1] Sgorga una fonte; a un rio
Che in alta selva nacque
S'incontra: uniscon l'acque
Con queto mormorio:
Li vide, e sen compiacque
Il florido terren.
Dove nascesti, o pia,
Per chi pregando stai
Oggi, che ancor non sai,
Che della gioia mia
Tra poco e dei miei guai
Palpiterà il tuo sen?
(TOMMASEO, *La moglie*, st. 11-12).

[2] La piccola mia lampa
Non come sol risplende,
Nè com'incendio fuma:
Non stride e non consuma,
Ma con la cima tende
Al ciel, che me la diè.
Starà su me sepolto
Viva; nè pioggia o vento,
Nè in lei l'età potranno;
E quei che passeranno
Erranti a lume spento
Lo accenderan da me.
(TOMMASEO, *La mia lampana*).

[3] Questa potrebbe parere riproduzione di una strofa di ballata mezzana:

A me diletta un rio,
Che a picciol fior vicino
Con queto mormorio
Favelli in suo cammino.
Il timido uccellino
Delle pure acque sola
Liba una stilla, e vola.
(TOMMASEO, *A donna povera*, st. 4).

[4] Odio i bassi concenti
Di citarista indegno
Uso a far coi potenti
Vil traffico d'ingegno,
E il delitto e la frode
Avvolti in bisso e in porpora
A coronar di lode.
(CERRETTI, *A Giovanni Ansani*, st. 1).

[5] Per te s'ammorza il vindice
Furor d'irosi petti
E il fero orgoglio appianasi
De' soverchianti affetti;
Tu ne sopisci i mali,
Ond'è sì duro il vivere
A' miseri mortali.
(MAZZA, *La melodia*, st. 4).

[6] Ecco ci è nato un pargolo,
Ci fu largito un figlio;
Le avverse forze tremano
Al mover del suo ciglio.
All'uom la mano ei porge,
Che si ravviva e sorge
Oltre l'antico onor.
Dalle magioni eteree
Sgorga una fonte e scende,
E nel borron dei triboli
Vivida si distende;
Stillano mèle i tronchi;
Ove copriano i bronchi,
Ivi germoglia il fior.
(MANZONI, *Il Natale*, st. 5-6).

[7] Necessità dell'anime,
Degli Angeli diletto,
Degno non son d'accogliere
Te nel profano petto;
Ma suoni un sol tuo detto,
Gesù mio dolce, e libera
L'anima mia sarà.
I pensier nostri radono
L'immonda terra stanchi;
Puoi ricrearli e reggere
Purificati e franchi.
A chi, se tu ci manchi,
A chi, la nostra, miseri!
Vita, Signore, andrà?
(TOMMASEO, *La comunione spirituale*, st. 1-2).

avere una certa maggior solennità o gravità, almeno quando la sua struttura non sia tale, che faccia sembrare il periodo ritmico quasi diviso in due strofe di quattro versi ciascuna e di poco differente struttura, cosa per verità frequentissima e facilissima, specialmente nelle tre prime forme, che citeremo:

a b a b c d c d[1]
sd. a sd. a sd. b b tr.[2]
sd. a sd. a b tr. b tr.[3]
sd. a sd. a tr. b b tr.[4]
sd. a sd. a sd. a b b[5]
a sd. a b b sd. c c[6]
sd. a b a sd. b sd. tr.[7]
a a b c c b d d.[8]

---

[1] O mura cittadine
Sepolcri macstosi,
Fin le vostre ruine
Sono un'apoteosi.
Cancella anche la fossa,
O barbaro inquieto,
Chè temerarie l'ossa
Scuotono il sepolcreto.
(GIUSTI, *La terra dei morti*, st. 13).

Talvolta questo schema fu un po' mutato *(a b b a c d c d)* incrociando le rime dei primi quattro versi:

Rosea luce discende
Da tutto l'orizzonte;
Più marina nè monte
Il passo non contende.
Coronati di palma
Sugli opulenti piani,
Presso al ricolto, in calma
Meriggiano gli umani.
(ZANELLA, *Il sonno*, st. 7).

[2] Perchè, baciando i pargoli,
La schiava ancor sospira,
E il sen, che nutre i liberi,
Invidiando mira?
Non sa che al regno i miseri
Seco il Signor solleva?
Che a tutti i figli d'Eva
Nel suo dolor pensò?
Nova franchigia annunziano
I cieli, e genti nove,
Nove conquiste, e gloria
Vinta in più belle prove;
Nova, ai terrori immobile
E alle lusinghe infide,
Pace, che il mondo irride,
Ma che rapir non può.
(MANZONI, *Pentecoste*, st. 9-10).

[3] Me, non nato a percuotere
Le dure illustri porte,
Nudo accorrà, ma libero,
Il regno della Morte.
No, ricchezza nè onore
Con frode e con viltà
Il secol venditore
Mercar non mi vedrà.
(PARINI, *Od.* I, st. 4).

[4] Tardo e superbo all'anima
S'apprese un gran pensiero:
Farmi agli afflitti popoli
Nunzio del santo vero,
A Italia mia legar
Gli esempi del patire,
Vincer, pregando, l'ire,
L'ire d'amore armar.
(TOMMASEO, *La solitudine*, st. 11).

[5] La pianta e l'uom coll'alito
Nei rai del sol recenti,
Sugge e rimanda un aere
Pien d'atomi viventi.
L'uom coglie i lievi e tenui,
La foglia i densi e lenti;
Così l'un l'altro aita
Del troppo di sua vita.
(TOMMASEO, *La vita*, st. 1).

[6] Soave a te pur fia
Tra due sedar, che illustrano
Questa tua patria e mia;
Uno dà norme ai detti,
Per movere gli affetti;
Uno di dotte pagine
Serba tesor potente
A far ricca ogni mente.
(CASSOLI, *A L. Lamberti*, st. 6).

[7] È il metro adoperato dal Berchet nella maggior parte delle sue *Fantasie;* d'onde tolgo queste due strofe (VI, st. 5, 6):

Per tutto è moltitudine;
È un dì come di festa:
Donne che su i veroni
Sfoggiano in gaia vesta;
Giù tra la folla un seguito
D'araldi e di baroni,
Che una novella spandono
Come gioconda a udir.
Ma che parola parlino,
Ma che novella sia,
Ma che risposta renda
Chi grida per la via,
Non può il sognante cogliere,
Per quanto orecchio intenda:
È gente, che con l'Italo
Non ha comune il dir.

[8] Pèra il furor di guerra,
Onde l'afflitta terra

Lunga, forse troppo lunga enumerazione, sebbene io tralasci a bello studio e i distici di settenari rimati, e le quartine miste di versi tronchi, come metri più propri della canzonetta, e le strofe di dieci versi, che mi pare si possan piuttosto considerare come riunioni di altre strofe minori,[1] e le lunghe serie dei settenari legati variamente da rime, che l'autore distribuisca quasi a capriccio,[2] nelle quali si smarrisce, per dir così, la natura del metro dell'ode. Ma mi è sembrata necessaria, a dar un'idea della varietà grandissima dei metri, di cui s'è rivestito questo componimento nella nostra letteratura.

2°. Tanto più che l'enumerazione è incompiuta, e non comprende se non un tipo unico, cioè quel della strofa composta di soli settenari. Or che sarà, se si consideri, che versi di più e più specie possono pur adoperarvisi, o soli o riuniti con altri? Così il senario, l'ottonario, il decasillabo variamente accozzati in istrofe brevi (sebbene con varietà minore del settenario), e i quinari doppi, i doppi senari, gli alessandrini, o martelliani, mescolati a volte coi versi semplici corrispondenti;[3] e i quinari mescolati coi settenari; ma soprattutto

---

Dall'uno all'altro polo
Freme di Marte al grido;
Ma assai più c'altro lido
Avvien che l'almo suolo
Dell'agenorea figlia
Ne trema e ne periglia.

(LAMBERTI, *La partenza*, st. 8).

L'agenorea figlia è l'Europa. Eur. sorella di Cadmo e figliuola di Agenore Fenicio fu amata e rapita da Giove e condotta nell'isola di Creta, dove fu madre di Minosse. Nel qual mito è facile veder adombrato l'incivilimento della nostra parte del mondo per opera dei Fenici.

[1] Per es., questa del Tommaseo può considerarsi come un sistema di due strofette, o forse di tre:

Pura ti serba. All'esule,
Che ti chiamò sorella,
Giammai non suoni, o vergine,
Dura di te novella:
La tua sacrata immagine
Ei serberà negl'intimi
Sacrari del dolor:
E finché vive, avrai
Di tuoi segreti guai
Conscio e consorte un cuor.

(*A fanciulla ricca*, st. 10).

Sch.: *sd a sd. a* | *sd. sd. tr.* | *b b tr.*

Cfr. anche: *A donna elegante* (schema: *a tr. a b tr.* | *c tr. c b tr.*). Simile riunione, ma di ottonari, divise senz'altro in due strofe nella poesia *Ad un medico*. Fanno eccezione certe strofe degli *Inni* di G. B. Cotta. P. es., nel X *(la Luce)* lo schema è *a b a b b c d d c c*, con pausa al 6° verso.

[2] P. es., MONTI, *Il ritratto* che com.:

Lo san Febo e le dive
Delle Castalie rive.

e ZANELLA, *Le palme fossili* ecc., *Nel natalizio di Maria Aganoor*.

[3] Tanto per dar qualche esempio, ecco una strofa di tre quinari doppi, chiusa da un quinario semplice:

La lancia in resta, Cosacco, e sprona;
Il fren sull'erto collo abbandona
Al corridore; ferisci e va':
Urrà, urrà!

(CARRER, *Urrà dei Cosacchi*, st. 1),

ed una similmente formata di senari:

Pensiam che i nemici fratelli ci sono;
Cerchiam del valore nel cielo i modelli,
Armiamci d'amore, vinciam col perdono.
Speranza, fratelli.

(TOMMASEO, *Coraggio e speranza*, st. 4);

ed eccone di alessandrini:

Ah! da' prim'anni, o Gloria, nascosi del mio core
Ne' superbi silenzi il tuo superbo amore:
Le fronti alte del lauro nel pensoso splendor
Mi folgorâr da' gelidi marmi nel petto un raggio;
Ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio
E i lampi dei bianchi omeri sotto le chiome [d'or.

(CARDUCCI, *Avanti, avanti*, II, st. 1-2).

Ricordi tu le vedove piagge del mar toscano,
Ove china su 'l nubilo inseminato piano
La torre feudal
Con lunga ombra di tedio, dai colli arsicci e [foschi,
Veglia delle rasenie cittadi, in mezzo a' boschi,
Il sonno sepolcral?

(Ivi, III, st. 3-4).

i settenari mescolati nelle brevi strofe cogli endecasillabi, con gran varietà e nella distribuzione dei versi di differente misura, e degli sdruccioli, e dei tronchi, e delle rime; e spesso con effetti bellissimi. Non li enumereremo certamente, come abbiam fatto per le strofe di settenari, perchè sarebbe opera lunghissima e forse perduta;[1] quanto abbiamo detto e citato fin qui crediam sufficiente a dare un'idea della ricchissima copia di questo genere di metri.

3°. Ce ne sono tuttavia alcuni, dei quali non possiamo tacere; e son quelli, in cui si cercò di ritrar più esattamente la forma dei metri classici, non già, come i quattrocentisti e i cinquecentisti, cercando nelle parole italiane la quantità delle sillabe; ma procurando di far sentire il ritmo, che era determinato nei versi dei classici dagli accenti e dalle pause, o cesure, e di accozzar poi tali versi in istrofe a quel modo, che gli antichi avevano fatto; il che, per l'indole della poesia del tempo nostro, si fece massimamente nella lirica, adoperando pertanto nelle odi anche certi metri, che non vi solevano adoperare gli antichi, come l'esametro puro, che era il metro della poesia narrativa e il distico dattilico, che era proprio della poesia elegiaca. E però noi ne diremo qualche cosa ora, che trattiamo dei metri dell'ode, incominciando da quelli, che anche presso gli antichi furono propri di questo genere di poesia.

I. E prima di tutto rammenteremo il *saffico*, che è il più anticamente e più largamente usato nella nostra lirica, della quale è oramai un dei metri più comuni e frequenti, e, quando sia fatto come si deve, anche veramente dei più belli. Ebbe il nome da Saffo celebre poetessa lesbia del secolo VII av. l'E. V.; e si compose di una strofa di quattro versi, saffici i tre primi, il quarto adonio.[2] Quest'ultimo non era altro, che un quinario nostro coll'accento secondario sulla prima sillaba; ma i versi saffici non si sarebbero potuti trasportar nella nostra lingua esattamente, in modo che avesse armonia sensibile di verso, poichè erano di undici sillabe, con l'ac-

---

[1] Pure qualche esempio non sarà forse inutile:

Chi sei tu, che sostenti
  A me questo vetusto
  Pondo, e l'animo tenti
  Prostrarmi a terra? Umano sei, non giusto.

(PARINI, *Od.* XI, st. 21).

A me disse il mio Genio,
  Allor ch'io nacqui: L'oro
  Non fia che te solleciti.
  Nè l'inane decoro
  De' titoli, nè il perfido
  Desio di superare altri in poter.
Ma di Natura i liberi
  Doni ed affetti, e il grato
  De la beltà spettacolo
  Te renderan beato.
  Te di vagare indocile
  Per lungo di speranze arduo sentier.

(PARINI, *Od.* XV, st. 15, 16).

Ebbi in quel mar la culla:
  Ivi erra, ignudo spirito,
  Di Faon la fanciulla.
  E se il notturno zeffiro
  Blando sui flutti spira,
  Suonano i liti un lamentar di lira.

(FOSCOLO, *All'amica risanata*, st. 15).

Ecco il Signor dell'universo! ardenti
  Svelan la faccia sua lampi strisciandi.
  Scendete, o re, dal soglio.
  Temete, o grandi, vi prostrate o genti

(FANTONI. *A mio padre*, st. 4).

Vedi anche sopra, pag. 58.

[2] Vedi lo schema di queste due specie di versi, sopra, a pag. 251, n. 1.

cento principale sulla decima e, fra gli altri, uno necessario sulla quinta. Pertanto, seguendo il suono che davano gli accenti grammaticali, che, come abbiam visto, non erano tutti sulle stesse sillabe su cui cadevano i ritmici, e considerata la cesura, che, salvo rari casi, aveva quel verso dopo la quinta sillaba (cosicchè, non avendo i Latini parole polisillabe tronche, sulla quinta sillaba l'accento grammaticale non si trovò quasi mai); si fece una strofa di tre endecasillabi della seconda forma, seguiti da un quinario:

Or ti rallegra, valorosa donna,
Donna leggiadra, gloriosa et alma,
Che dea già fusti delle genti, d'ogni
Terra reina.

(D. ATANAGI, *Per la visitazione* ecc. st. 1).[1]

Nè con altra varietà, se non quella che nasceva dalle terminazioni dei versi; perchè i più antichi poeti, e quei modernissimi, che voller dare alle forme metriche un colorito più simile a quello dei metri antichi, fecero i quattro versi, come quelli che abbiamo citati, sciolti da ogni vincolo di rima, o d'assonanza, o di consonanza; altri invece, e specialmente i poeti del secolo decimottavo e di quasi tutto il nostro, vi posero le rime della quartina, alternate o incrociate che fossero.[2] Versi tronchi nè sdruccioli s'intende che non vi se ne potevano mettere, se non travisando la forma classica del metro.[3] Minore alterazione, e che passò inavvertita, fu il non curare la pausa dopo la quinta sillaba e l'usare indifferentemente endecasillabi della prima forma o della seconda. Molti poi sostituirono un settenario al quinario, crescendo al metro gravità e scemandogli foga:[4] n'è venuta una strofa di quelle considerate nel paragrafo precedente, spesso molto bella, ma certamente non più da chiamarsi saffica.

II. Con maggior varietà di modi si è cercato di riprodurre la strofa alcaica, così chiamata dal poeta Alceo contemporaneo e con-

---

[1] In CARDUCCI, *La poesia barbara in Italia nei sec. XV-XVI*, pag. 170.

[2] Libero nacqui; non cangiò la *cuna*
I primi affetti: a non servire *avvezzi*
Sprezzan gli avari, capricciosi *vezzi*
Della *fortuna*.

(FANTONI, *Al merito*, st. 17),

Langue il bel volto fra moleste *doglie*,
Qual bianco giglio che la grandin *tocca;*
Rosa rassembra d'appassite *foglie*
L'arida *bocca*.

(FANTONI, *Ad Apollo*, st. 2).

Altri aveva già rimato i versi a due a due, o introdottevi le rime al mezzo; ma con effetto molto men bello. (Vedi CARDUCCI, *Prefazione all'edizione dei Lirici del sec. XVIII*, pag. CXIV).

[3] E però non è veramente saffica questa strofa, che in un'ode saffica mescolò Giovanni Paradisi:

Vinci coi detti e coll'esempio nobile
L'uso ostinato ed il leggiero orgoglio;
Il volgo spressa, in tua virtute immobile,
Qual fermo scoglio.

(*A Giov. Ansani*, st. 10).

[4] Fra gli altri il Manzoni, nel *Nome di Maria:*

Nelle paure della veglia bruna
Te noma il fanciulletto, a te tremante,
Quando ingrossa, ruggendo, la fortuna,
Ricorre il navigante.

(St. 12).

terraneo di Saffo. Bel metro, più solenne del saffico, ma più complicato, e forse d'armonia non così facilmente sensibile nella lingua nostra, come quella dei versi coi quali s'era cercato di rendere il metro saffico; ma tuttavia più adatto ad esservi riprodotto con esattezza metrica, per non avere un ritmo da quello dei versi nostri discordante. Aveva anch'esso la strofa di quattro versi, dei quali soltanto i due primi erano uguali fra loro, cioè, come si chiamavano, *alcaici endecasillabi* rispondenti allo schema:

⏓ | ⊥⏑ | ⊥⏑ ‖ ⊥⏑⏑ | ⊥⏑ | ⊥̆

e però attissimi ad esser riprodotti in italiano da un doppio quinario, in cui la prima parte fosse piana e coll'accento secondario sulla seconda sillaba, l'altra sdrucciola e coll'accento secondario sulla prima. Il terzo verso era una serie di quattro trochei preceduti da una sillaba àtona, che è quanto dire nove sillabe con gli accenti ritmici su tutte le sillabe pari:

⏓ | ⊥⏑ | ⊥⏓ | ⊥⏑ | ⊥⏓.

Il quarto infine (che chiamavasi *alcaico decasillabo* o *verso pindarico)* era composto di due dattili (⊥⏑⏑) e di due trochei, e però di dieci sillabe con accenti sulla prima, sulla quarta, sulla settima e sulla nona; differentissimo pertanto dal suono del decasillabo comune italiano:

⊥⏑⏑ | ⊥⏑⏑ | ⊥⏑ | ⊥⏑.

Ma con vera esattezza metrica, cioè rispettando insieme e il numero delle sillabe, e le cesure, e gli accenti ritmici principali e secondari, non è stato rifatto, se non in questi ultimi tempi da poeti che ancora vivono, e prima di tutti da Giuseppe Chiarini (*Lacrymae*, X, st. 4):

Oh | s'ío po | téssi, ‖ Dánte, ri | víve | re
Con | té! po | téssi, ‖ cóme ne | gli últi | mi
Tuoi | giórni, as | síso a | mé dap | présso
Pállido | tácito | quí ve | dérti!

Prima, si era facilmente sentita l'armonia dei due primi versi, e tutti gli avevano resi col doppio quinario, solo non guardando alla collocazione degli accenti secondari; ma il terzo e il quarto erano stati fatti molto più variamente: il Chiabrera aveva conservato il numero delle sillabe di ciascuno; ma del terzo aveva fatto un novenario della forma nostra più comune, cioè con gli accenti sulla 2ª, la 5ª e l'8ª; del quarto aveva serbato anche i quattro accenti, solo trasportando il secondo dalla quarta sillaba alla terza.[1]

[1] Talvolta anche con un accento di più sulla quinta:

Átti festósi, | nóte di glória,
Dío celebrándo, | spándano gli uómini;

Nel secolo successivo, il Rolli era andato più oltre, mettendo in quella parte della strofa due settenari,[1] che il Fantoni poi fece rimati fra loro, dando così a quel metro classico anche l'aspetto e le forme dei metri più propri della nostra poesia.[2]

III. A questo si prestava molto anche l'*asclepiadeo,*[3] che era entrato nella composizione di più metri, o solo e disposto, a quanto sembra, in serie di quattro versi, o mescolato, a compor sempre strofe della stessa lunghezza, con due altre specie di versi chiamati *ferecrazio* e *gliconio.* Il primo dei quali, nella forma, che i nostri poeti imitarono,[4] era un verso di sette sillabe cogli accenti sulla prima, sulla terza e sulla sesta; l'altro un verso di otto, cogli ac-

---

Ed égli col ciglio adoráto
Guárdi il Tébro, guárdi l'álma Róma.

(*Nel giorno della elez. di Urbano VIII*, st. 6).

[1] O d'áurea dégni | sórte propizia
Quéi che le bélle | árti nutriscono
Ornaménto del móndo,
Delle cittá splendóre!

(*Oda X, A Riccardo Boyle*, st. 4).

[2] Nel fácil córe | t'albérga un'ánima
Pietósa mádre | d'ópre benéfiche;
Regina in té risiéde
La giustízia e la féde.

(*Al principe di Cowper*, st. 5).

Questo modo seguì dapprima, recentemente, il Carducci:

Non mai le tombe | si belle apparvero
A me, nei primi | sogni di gloria;
O amor solenne e forte
Come il suggel di morte!

(*Primavera alessandrina*, st. 6);

poi nella riforma, che volle chiamare poesia *barbara,* a significare una riproduzione dei metri antichi, quale l'avrebber potuta fare ai tempi di Roma i barbari, sentendo il ritmo, non la quantità nei metri latini, si tenne al modo del Chiabrera; ma con maggior libertà d'accento negli ultimi due versi, in cui serbò soltanto il numero delle sillabe, e la chiusa in parola piana:

Quésto la incónscia | zagáglia bárbara
Prostrò, spegnéndo | gli ócchi di fúlgida
Vita sorrisi dái fantásmi (1, 4, 6, 8)
Fluttuánti nell'azzúrro imménso. (3, 7, 9)

L'áltro di báci | sázio in austriache
Piúme, sognánte | fra l'álbe gélide
Le diáne e il rúllo pugnáce (2, 5, 8)
Piegò come pállido giacinto. (2, 5, 9)

Àmbo a le mádri | lúnge, e le mórbide
Chióme fiorénti | di puerízia
Paréano aspettáre anche il sólco (2, 5, 8)
Délla matérna carézza. Invéce (1, 4, 7, 9)

Balzár nel búio, | giovinétte ánime,
Sénza confórti; | nè della pàtria
L'elóquio seguívali al pásso (2, 5, 8)
Col suòn dell'amóre e délla glória. (2, 5, 7, 9)

. . . .

Vittória e páce | di Sebastópoli
Sopían col rómbo | dell'áli cándide
Il piccolo; Európa esultáva. (2, 5, 8)
La colónna splendéa come fáro. (3, 6, 9)

(*Per la morte d'Eug. Napoleone*, st. 1-4, 6).

[3] Vedasene lo schema alla pag. 251, n. 1.

[4] Il ferecrazio era in sostanza l'unione di un dattilo con due trochei, il gliconio di un dattilo con tre trochei; e secondo che il dattilo era il primo, o il secondo, o il terzo piede del verso, si chiamava questo ferecrazio primo, o secondo, o terzo, gliconio primo, o secondo, o terzo. I poeti latini non usarono se non la seconda forma dell'uno e dell'altro, e il gliconio sempre catalettico, cioè privo dell'ultima sillaba; e pertanto delle forme seguenti:

ferecrazio: –́ ⏓ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓
gliconio: –́ ⏓ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ | ⏓

Or i nostri poeti imitarono questi metri greci dai Latini, e massimamente da Orazio.

centi sulla prima, sulla terza, sulla sesta e sull'ottava; attissimi pertanto a venir resi in italiano il primo da un settenario piano (*Òh tiránno signóre*), l'altro da un settenario sdrucciolo (*S'ío nel dólce perícolo*), come l'asclepiadeo da un endecasillabo sdrucciolo, cioè da un verso di dodici sillabe cogli accenti sulla prima, sulla terza, sulla sesta, sulla settima e sulla decima, e però con una necessaria pausa dopo la sesta sillaba.[1] Con tanta somiglianza di ritmo coi versi nostri, non poteva essere che non si cercasse di riprodurre anche questi. Non si adoperò tuttavia l'asclepiadeo puro, che sarebbe riuscito monotono, ma le strofe mescolate d'asclepiadei, ferecrazi e gliconii si riprodussero tutte. Senonchè, al solito, non si tenne conto degli accenti secondari: del ferecrazio si fece un settenario piano, del gliconio uno sdrucciolo, e basta; l'asclepiadeo poi apparve sotto due forme, perchè ora si rese veramente con un endecasillabo sdrucciolo, ora invece, badando agli accenti grammaticali, invece che ai ritmici, che per lo più, come abbiamo già notato, non combinavan con quelli, se ne fece un doppio quinario sdrucciolo in tutte e due le sue parti.[2] Il Fantoni poi, che secondo la festevole espressione del Carducci,[3] " a rimare sdruccioli correva come a far debiti, „ anche qui, come nell'alcaico, introdusse le rime, ora fra i

---

[1] Tal sarebbe, per es., quel di Dante:

Pér lo lémbo, e gridó: | quál maraviglia!
(*Inf.*, XV, 24).

Insomma si potrebbe formare con un settenario tronco e accentato sulla prima e sulla terza, e con un quinario sdrucciolo accentato sulla prima. È infatti la riunione di due ferecrazi catalettici: il primo della seconda forma, il secondo della prima.

[2] Il Chiabrera rese così fedelissimamente la strofa formata di tre asclepiadei seguiti da un gliconio:

Ódi tú mormorár | l'ónda, che gélida
Vérso 'l flórido pián | límpida vólgesi,
Ónde i téneri fiór | lánguidi ed áridi
Vézzeggiándo ravvívansi?
(*Scherzi ined.*, pubbl. nell'ediz. di Livorno 1841, da un ms. di Lor. Baldano);

ma nella strofa, in cui i due primi versi erano asclepiadei, il terzo ferecrazio, e gliconio l'ultimo, rese i primi nell'altro modo accennato, così:

Omái per ária | córrono túrbini
E nubi grávide | vérsano grándini
Nè sosténgono i cámpi
Omái l'orribile impeto.
(*Sch. cit.*, I, st. 1);

e così l'altra strofa, in cui gliconii ed asclepiadei si alternano:

Giá le piágge fiorírono
A l'áure tépide | spirti di Zéfiro,
E le róse di pórpora
Odóre spársero | quási di bálsamo.
(Ivi, VII, st. 1).

Lo stesso hanno fatto anche i poeti più moderni, alterando spesso notevolmente il ritmo vero dei versi classici, per ritrar soltanto quello che nasceva dall'ordine degli accenti grammaticali; come quando, per es., il Rolli riprodusse con un quinario doppio il *falecio* (vedine lo schema, alla pag. 251, nota 1):

Questo poetico piccol volume
Non è per gli uomini gravi attempati etc.
(*Dedicatoria*, v. 1, 2),

togliendo così l'accento necessario di sulla sesta sillaba e ponendone uno sulla quarta, dove il falecio non lo poteva aver mai. Ma perchè spesso Catullo aveva fatta la cesura dopo la sesta sillaba, che si trovava ad esser l'ultima di una parola sdrucciola, credè di riprodur meglio il ritmo, che noi potevamo, leggendo al modo nostro, avvertire, trasformando l'endecasillabo in doppio quinario.

[3] *Pref. cit. ai Lirici del sec. XVIII*, pag. CXV.

versi pari, ora fra i due ultimi, ora alternate, come nella quartina di endecasillabi.[1]

IV. Come abbiamo accennato, nel ripristinamento dei metri antichi non andarono dimenticati l'*esametro* e il *pentametro dattilici*, i quali anzi prima e più di tutti gli altri si usarono. Era cosa naturale, perchè, oltre ad essere i versi latini che rimanevano in maggior numero di opere classiche, erano poi di bellissimo suono, anche all'orecchio di chi non poteva più sentire tutto il maraviglioso effetto, che risultava dall'accordo di tanto vari elementi di armonia, quali erano il valor musicale delle sillabe, la distribuzion delle pause, o cesure, e il contrasto o il succedersi ed intrecciarsi degli accenti grammaticali e dei ritmici.

L'esametro era una serie di sei piedi chiamati *dattili*,[2] a ritmo discendente e formati da una lunga seguita da due brevi (–⏑⏑); senonchè era catalettico, cioè aveva l'ultimo piede mancante dell'ultima sillaba, e in ciascuno dei primi quattro piedi potevano le due brevi venir contratte in una lunga:

–⏖ | –⏖ | –⏖ | –⏖ | –⏑⏑ | ––

sicchè poteva aver fra le tredici e le diciassette sillabe; lunghezza, che rendeva necessaria in qualche sua parte una pausa, o cesura,[3] che lo dividesse in due mezzi versi, o *emistichii*.[4] Il pentametro era della stessa natura; anzi era anch'esso formato da sei piedi dattilici divisi dalla cesura in due parti uguali; ma così il terzo come

---

[1] Tu ignoto agl'invidi | vivi nel rustico
Ozio del nitido | patrio ricovero,
Così morrai da saggio
D'ozi e rimorsi povero.

(*Ad Andrea Vaccà*, st. 7).

Morde l'Eridano | più basso l'argine,
Carezza Zefiro | l'erbette tenere;
Scherzando seggono | sul verde margine
Le nude Grazie e Venere.

(*A Maurizio Solferini*, st. 1).

Dal crin biondissimo, | rosea Calliope,
Dei modi lirici | maestra ed arbitra,
Scendi dal lucid'etra
Con la delfica cetra.

(*Alle muse*, st. 1).

Era pur naturale che si dovesser riprodurre i versi *giambici* dimetri o trimetri, che non erano altro, se non settenari o endecasillabi sdruccioli, con gli accenti secondari su tutte le sillabe pari. Anche qui a questi tali accenti quando si guardò, e quando no. Fedelmente il Chiabrera:

Allór che cárche liétaménte sálpano
Dall'ámpie fóci d'India
Le závi figlie d'ántichissimi álberi,
Che l'Álpi già vestívano,
Supèrbi i cámpi di Neréo disprégiano
E spúme ed ónde squárciano;
Da lúnge sémbra al móntanáro sémplice
Ch'alpéstri mónti córrano etc.

(*Sch. cit.*, XI, st. 1).

Ma il Fantoni ne fece, al solito, quartine di sdruccioli rimati, non curando dove andassero gli accenti secondari a cadere:

Vánne, fatále al régi ánglo navíglio,
Per l'indo flútto instabile:
Pórti supérba délla glória il figlio
La próra fórmidabile.

(*Pel vascello dell'amm. Rodney*, st. 1).

[2] Dal greco *dáctylon* dito, perchè le tre sillabe che lo componevano erano, come le falangi del dito, una più lunga e due più brevi.

[3] Per lo più a mezzo il terzo piede; ma le cesure potevano esser cinque differenti, di cui non possiamo occuparci qui.

[4] Dal greco *stichos* verso (onde anche *distico*, *tristico*, *tetrastico*, di due, di tre, di quattro versi) unito col prefisso *hemi*, rispondente al prefisso latino e italiano *semi*.

il sesto di questi piedi erano catalettici per modo, che ne rimaneva una sillaba sola; onde veniva a esser diversa assai da quella dell'esametro la lunghezza e soprattutto la cadenza di quest'altro verso, che tuttavia gli si unì dagli antichi frequentissimamente, a formare la strofa di due versi, o *distico*. Il quarto ed il quinto piede, inoltre, dovevano conservare la loro forma originaria; nel primo e nel secondo, invece, poteva sostituirsi alle due brevi una lunga:

–́⏔ | –́⏔ | –́ || –́⏑⏑ | –́⏑⏑ | –

Variava pertanto fra le dodici e le quattordici sillabe.

Ma sebbene in questi due versi il ritmo fosse legato alla quantità e da questa dipendente molto più che negli altri fin qui esaminati; tuttavia la loro bellezza li conservò anche quando il senso della quantità fu interamente perduto. Si sentiva sempre il ritmo fisso degli ultimi piedi dell'esametro; si sentiva la simmetria delle due parti, in cui la cesura divideva il pentametro, e la proporzione ritmica, che era anche nell'esametro fra emistichio ed emistichio; e a queste due cose soprattutto si cercò di dare il maggior rilievo possibile, in modo che facessero sentire armonia, dove fosse e dove non fosse osservata la quantità. Indi nacquero i versi e i distici, che si chiamarono *leonini*,[1] nei quali la separazione della cesura era fatta maggiormente avvertire dalla rima, che dava più risalto anche al ritmo degli emistichii, se non interamente uguali, almeno molto simili e d'intonazione affine.

Pertanto, come abbiam detto, e gli esametri soli, e i distici tentarono di riprodurre i nostri poeti; ma salvo pochissimi, i quali, tralasciando la cura della quantità, s'ingegnarono di far sentire le cadenze dell'accento ritmico, facendolo combinare con gli accenti grammaticali delle parole italiane,[2] guardarono, come in quegli altri

---

[1] Non si sa bene l'origine di questa denominazione (V., p. es., GALVANI, *Della poesia ritmica* ecc., in *Arch. stor. ital.*, XIV, pag. 404). A ogni modo, tanto per darne un'idea, ne riferirò qui alcuni, che ora mi vengono alla mente. Esametri puri leonini son questi due versi apposti nel Campo Santo di Pisa sopra alla tomba di Beatrice di Toscana madre della famosa contessa Matilde:

Quamvis peccatrix, sum domna vocata Beatrix,
In tumulo missa iaceo quae comitissa;

e distico leonino questo travestimento di un distico d'Ovidio (*Tristia*, I, 5, v. 5-6):

Tempore felici, multi numerantur amici;
Si fortuna perit, nullus amicus erit.

[2] Come, per es., in questi distici dell'amico mio prof. Guido Mazzoni:

Sémpre le | mále | cúre || gli | ródono at | tórno le | mémbra;
Fin la | vista del | sól || piú ralle | grárlo non | sá.
Má dei fan | ciúlli è in | ódio || acher | nito egli | vién da le | dónne,
Insoppor | tábil co | sí || Dio la vec | chiézza cre | ó.

(*Trad. da Mimnermo*, v. 7-10),

e in questi, che tolgo dalla grammatica dello Zambaldi:

Cinto di | férro il | pétto, || ro | tándo la | cláva pe | sánte,
Quál negra | núbe in | ciél || écco l'e | róe ve | nir.
Rátto si | géla in | cór || titu | bándo la | túrba vi | gliácca;
Cádono | l'ármi il | pié || túrpe sa | lúte re | cò.

metri, piuttosto al suono, che rendevano gli accenti grammaticali latini, che i ritmici, ed alla divisione dei due emistichii. Pertanto l'esametro non ebbe, presso i più, se non una certa proporzione degli emistichii ed in ciascuno armonia di verso italiano,[1] e il ritmo fisso e rispondente esattamente al latino nei due ultimi piedi; il pentametro si terminò generalmente con parole o sdrucciole o piane in ciascun emistichio, collocando così l'accento ritmico sopra sillabe, che non l'avrebber potuto aver mai.[2] E tuttavia l'armonia vi si sentì, se non altro per l'abitudine dell'orecchio a legger secondo gli accenti grammaticali i versi latini.

II. Venendo ora a dire dei metri della canzonetta, che furono un effetto dell'unir la poesia colla musica, specialmente nei melodrammi, e dell'imitazione delle *chansons* francesi,[3] diremo, come la varietà non n'è forse minore, o pochissimo, di quella dei metri dell'ode, e come le proprietà, che in generale li distinguono, si possono ridurre a queste: brevità e suono molto melodioso della strofa; brevità dei singoli versi; abbondanza dei tronchi, specialmente in fin della strofa, dove giovano alla conclusione del periodo musicale.

Pertanto furono frequenti le strofette di settenari e di quinari, soli o tramischiati;[4] frequentissimi vi s'adoperarono gli ottonari,

---

[1] Il Chiarini osservò giustamente che riunendo un senario od un settenario con un novenario, s'aveva appunto un esametro latino, di cui le orecchie italiane potevano benissimo sentir l'armonia; ma bisognava aggiungere che quel settenario non avrebbe mai dovuto ricever l'accento sulla seconda, e anche il senario avrebbe dovuto avere il primo accento spostato e trasportato sulla prima. Il Fraccaroli, nella traduzione di Tirteo, mischiò esametri formati dall'unione di un settenario piano con un novenario ad altri formati d'un settenario tronco e d'un decasillabo, cercando che il settenario avesse sempre accentata la prima (cfr. *Op. cit.*, p. 123). Mi sembra, tuttavia, che, dando queste forme all'esametro, gli si venga a togliere quasi ogni varietà di cesura.

[2] Veggansi, per es., questi del Carducci:

Quándo a le | nóstro | cáse || la | diva se | véra di | scénde
Da lún | gi il róm | bo | délla vo | láute s'ó | de.
E l'óm | bra de | l'ála, || che | gélida | gélida a | vánza
Diffón | de intór | no || lúgubre | silénzi | o.

(*Mors*, v. 1-4).

Ma porfino, alle volte, lo stesso Chiarini, studiosissimo della fedel riproduzione ritmica degli antichi metri, non curò, neppur negli esametri, che gli accenti secondari non combinassero con quelli grammaticali:

Ìo non pian | géa; sei | giórni || sei | nótti di | spásimo a | tróce,
L'imá | gin de la | mórte || pre | sénte nell' | ánima | mia
Da tán | to tánto | témpo || m'a | véano | déntro impie | tráto.

(*Lacrymae*, VI, II, v. 1-3).

Ho lasciato senza accento un piede, nel quale era incerto dove porlo; ma il primo piede del secondo verso e il primo e il secondo del terzo non possono convenire a ritmo dattilico, come i primi del secondo esametro e d'ambo i pentametri citati del Carducci. Ma altri si son fatte lecite molto maggiori libertà; tanto che il prof. Fraccaroli ha creduto perfino tollerabile che si rendesse il pentametro con un ondecasillabo tronco! (*Op. cit.*, p. 126).

[3] Vedi CARDUCCI, *Pref. all'ediz. dei Poeti erot. del sec. XVIII*, pag. IV-XIII.

[4] La violetta,
Che in sull'erbetta
S'apre al mattin novella,
Di' non è cosa
Tutta odorosa,
Tutta leggiadra e bella?
(CHIABRERA, *Canzonette*, III, st. 1).

così facili alla cantilena, e che si mescolarono a volte coi quaternari a formare strofe spesso graziosissime, come quella che il Chiabrera adoperò anche in una leggiadra canzonetta, che abbiamo riferita.[1] Alle strofette di quattro versi quinari o settenari si dette il nome di *anacreontiche*, e si formarono come le quartine di settenari che servivano anche per l'ode, e spesso col primo verso sdrucciolo e legate a due a due dalla rima dell'ultimo verso tronco.[2]

Talvolta vi si mescolò anche l'endecasillabo, sebbene, per lo più, spezzato da una cesura, come si dice poi. Per es.:

Su questa lira
La bella Clio dipinse
L'orribil cinghial, i che Adone estinse;
E qui sospira
Tinta di morte il viso
Ciprigna il caro anciso.

(CHIABRERA, *Vendemmie di Parnaso*, I, st. 1).

[1] V. sopra, pag. 195, (potrai ora avvertire una certa somiglianza di struttura fra quella strofa e le quartine del sonetto doppio o rinterzato); e cfr. quest'altra forma, dove i quaternari prevalgono:

Donzelletta
Superbetta,
Che ti pregi d'un crin d'oro,
Ch'hai di rose
Rugiadose
Nelle guance un bel tesoro;
Quei tuoi fiori
I rigori
Proveran tosto del verno;
E sul crine
Folte brine
Ti cadranno, a farti scherno.

(REDI, *Scherzo per musica*; st. 1-2).

Un po' più monotona riesce forse quest'altra del Rolli:

Rusceiletto, — a far soggiorno
Teco io torno; — sai perchè?
A sfogar crudel tormento
Col lamento — vengo a te.

(*La tradita*; st. 1).

Gli ottonari soli si rimarono talvolta a due a due:

Non c'è in bosco pastorella
Che non creda d'esser bella;
Anzi ognuna giureria
Che l'uguale non si dia etc.

(FRUGONI, *La pubblica opinione del bel sesso*; v. 1-4);

talora si riunirono in quartine di versi piani:

Sai tu dirmi, o fanciullino,
In qual pasco gita sia
La vezzosa Egeria mia,
Ch'io pur cerco dal mattino?

(ROLLI, *Gelosia*; st. 1);

L'alma speme, che al mar fiso
Tenea meco i lumi intenti,
Sorse in piedi, e d'un sorriso
Lampeggiar fè gli occhi ardenti.

(FRUGONI, *Ritorno dalla navigazione* etc., st. 8).

Più spesso coi versi pari tronchi:

Solitario bosco ombroso,
A te viene afflitto cor,
Per trovar qualche riposo
Fra i silenzi in questo orror.

(ROLLI, *Amor che ricorda*, st. 1).

e talvolta in due strofette tristiche collegate dalla rima dell'ultimo verso tronco:

Bella fiamma del mio core,
Sol per te conobbi amore,
E te sola io voglio amar.
Non mi lagno del mio fato:
Dolce sorte è l'esser nato
Sol per Nice a sospirar.

(METASTASIO, *Il primo amore*, in fine).

Vi si adoperarono anche i senari, in varie foggie di strofe; per es.:

Somiglia l'amore
Il salso elemento
Che a un soffio di vento,
Si vede turbar.
L'amore costante
Somiglia uno scoglio,
Che sprezza l'orgoglio
Del vento e del mar.

(FRUGONI, *Un sistema comodo*, st. 1).

Più raramente i decasillabi, e soltanto nelle forme polimetriche, ossia mescolate di più metri, della *cantata*, la quale consiste, quasi frammento di melodramma, in una serie di endecasillabi e settenari mescolati a capriccio, e preceduti, seguiti e a volte tramezzati da strofe di canzonetta.

[2] Per es.:

Già riede Primavera
Col suo fiorito aspetto,
Già il grato zeffiretto
Scherza fra l'erbe e i fior.
Tornan le frondi agli alberi
L'erbette al prato tornano:
Sol non ritorna a me
La pace del mio cor.

(METASTASIO, *Primavera*, st. 1-2).

Anche l'endecasillabo vi potè trovar luogo qualche volta, ma non mai solo, e per lo più diviso da una pausa dopo una parola tronca, o da una rimalmezzo per modo, da parer piuttosto che un endecasillabo la riunione di due versi più brevi.[1] Nè la rimalmezzo vi si adoperò in questo solo caso, ma anche versi più corti ne vennero a essere sminuzzati, e specialmente gli ottonari, per servir meglio agli effetti della musica, a cui questi componimenti s'accompagnavano.[2] Nè le strofe si legarono l'una all'altra soltanto pel tronco finale, ma spesso servirono a intrecciarle anche certe rime piane ricorrenti a mezza strofa.[3] Insomma, noi non pretendiamo certamente di enumerare tutte le varietà di questa leggerissima ed agilissima forma di componimento poetico, paghi che quel che abbiam detto possa darne un'idea; come speriamo che, per quanto imperfette e manchevoli, pure le notizie cogli esempi arrecati in questo lungo capitolo, possano aver dato un'idea sufficiente di tutta la metrica italiana.

È più frequente di tutte la forma della celebre canzonetta a Nice:

Grazie agl'inganni tuoi
  Alfin respiro, o Nice;
  Alfin d'un infelice
  Ebber gli dei pietà;
Sento da' lacci suoi
  Sento che l'alma è sciolta:
  Non sogno questa volta,
  Non sogno libertà.

(METASTASIO, *La libertà*, st. 1-2).

Così le strofe di quinari:

O bella mammola
  Tutta modesta,
  Il primo zeffiro
  D'april ti desta.

(BERTÒLA, *La mammola*, st. 1).

Fonti e colline
  Chiesi agli dei;
  M'udiro alfine,
  Pago vivrò;
Nè mai quel monte
  Coi desir miei,
  Nè mai quel fonte
  Trapasserò.

(PINDEMONTE, *La malinconia*, st. 1-2).

[1] Per es.:

Il tempo giovanil
  D'una beltà gentil — somiglia un fiore:
  Campestre e vil sarà,
  Se nol coltiverà — la man d'amore.

(ROLLI, *Beltà novizia*, st. 2).

[2] Vedi, per es., nell'*Estate* del Metastasio (st. 1-2):

Or che niega i doni suoi
  La stagion de' fiori amica,
  Cinta il crin di bionda spica
  Volge a noi
  L'Estate il piè.
E già sotto il raggio ardente
  Così bollono le arene,
  Che alla barbara Cirene
  Più cocente
  Il sol non è.

I settenari si spezzarono talvolta finanche in modo, da produr certi versolini tronchi di due sillabe:

Che bel piacer
  Veder
  A sospirar d'amor
  Una beltà
  Che fa
  Tant'altri sospirar!
Già l'infedel
  Crudel
  Gode col suo rigor
  Potere un dì
  Così
  Tant'altri vendicar.

(ROLLI, *Cantata VIII*, in fine).

Talvolta si cominciò anche la strofa con un trisillabo (ROLLI, *Canzonetta XIII*; v. sopra, pag. 262, n. 1); ma a ricercar tutte le capricciose varietà dei metri della canzonetta, non si finirebbe più.

[3] Gli esempi si potrebber dare a centinaia; bastino i citati nelle note preced.

CAPITOLO VII.

Dei principali generi dei componimenti letterari in poesia.

SOMMARIO. — § 1. Criteri di questa trattazione, e ragione del cominciar dai componimenti poetici. — § 2. Criteri della classificazione di questi. — § 3. Classificazione.

§ 1. Eccoci ora a trattare dei vari generi del compor letterario; i quali, per essere intimamente connessi colle condizioni dei tempi che li videro sorgere, mi paiono da studiare, per quanto è possibile, con ordine storico, incominciando da quelli che prima si manifestarono, e cercando di rilevare, dove si possa, le ragioni del loro variare e moltiplicare nei tempi posteriori. Pertanto, dopo quel che siam venuti esponendo fin qui, non parrà se non ragionevole incominciare dai componimenti poetici. Che se qualcuno di questi sarà pur sorto assai tardi, anche più tardi di parecchi componimenti in prosa, non mi sembra ragione sufficiente per invertire quest'ordine: i fiori serotini, che può buttare una pianta, non faran dire ch'essa fiorisca più tardi di un'altra, che ha cominciato ad aprire i suoi, quando la prima era già tutta in fiore.

§ 2. Piuttosto non è facile determinare quale si fosse la primitiva poesia. Chi potrà dire con sicurezza, se i primi poeti manifestarono senz'altro i sentimenti, che li agitavano, o cercarono di darne ad intendere altrui le cause, e di suscitarli per tal modo negli animi di chi li ascoltava? [1] A

[1] Molto ragionevole mi sembra intorno a ciò l'opinione del RAJNA (*Op. cit.* Introduz., p. 20 sgg.): " Come in tante altre dispute di priorità, s'ha il torto di voler riferire ai primordi le distinzioni delle età posteriori. I popoli cominciano da una poesia unica nella sostanza, sebbene varia nelle applicazioni. Una medesima specie di verso serve tanto per ciò che sarà più tardi un genere, quanto per l'altro; poesia e musica s'accoppiano non meno se si ricordano i fatti degli eroi del passato, che se s'invocano gli Dei; e sono le medesime corde, che in ambedue i casi si fanno vibrare.... Mettete il poeta accanto all'ara del sacrificio: egli chiama la divinità al banchetto, che le è apparecchiato; ecco la lirica. Collocatelo adesso vicino alla catasta, in cui il cadavere dell'eroe defunto sta per essere incenerito: ri egli rammenta ai superstiti i fatti egregi di colui, che li ha abbandonati: ecco l'epica, o, per dir meglio, un'epica ". Crede egli poi probabile che prima si separasse, come ramo dal tronco originario comune, la lirica religiosa. Tuttavia dice egli stesso, che, per quel che ne apparisce, nella letteratura greca " il *melos* (poesia lirica) è preceduto dall'*épos* di ben lungo tratto ".

ogni modo, checchè si sia stato nei tempi più remoti, sta il fatto dei monumenti che ci rimangono d'alcune letterature primitive; ma soprattutto di una, che insieme ci presenta la maggior ricchezza e varietà di generi letterari, ed ha avuto la maggior efficacia sulle letterature moderne, anzi anche su qualcuna delle antiche, ma in particolar modo poi, prima indirettamente e poi direttamente, sulla nostra: ognuno intende che io parlo dell'antica letteratura greca. Quella pertanto intendo di tenere come norma dell'ordine da seguire nella trattazione dei vari generi dei componimenti, tanto più che in quella si può scorgere un legame notevole fra il progresso del viver civile e quello della produzione letteraria.

§ 3. Or presso i Greci troviamo più anticamente in fiore la poesia *narrativa,* o *epica,* che contiene il racconto o la descrizione di fatti che possano destare la maraviglia di chi li ascolta. Da quella poi va come a poco a poco disviluppandosi e liberandosi la poesia *didascalica,* cioè insegnativa, che si propone l'ammaestramento o l'istruzione di coloro a cui si rivolge. Fiorisce poi la *lirica,* manifestazione di sentimenti o d'affetti, e tiene lungamente il primato sopra ogni altro genere di poesia, finchè da una delle sue forme molteplici, sboccia, per così dire, la *drammatica,* rappresentazione visibile dei fatti e delle manifestazioni del sentimento; ed infine lirica e drammatica si congiungono, restringendole in un ordine particolare di cose, a formare la poesia *pastorale.* E però noi seguiremo appunto quest'ordine, incominciando dalla poesia narrativa, e giù giù, nel modo ora esposto, arrivando fino alla pastorale. Cercheremo, per quanto potremo, di determinare l'origine di ciascun genere e le necessità, che probabilmente lo fecero sorgere, cercando in ciò la ragione delle forme che prese, e però delle leggi, che se ne dettarono; per seguir poi di ciascuno le vicende e i progressi, specialmente per quanto concerne la letteratura della patria nostra.

Vero è che in quello stesso *epos* greco ricorrono tratti lirici, come preghiere, lamenti funebri, esortazioni a combattere, che dan segno d'una poesia lirica preesistente, e avvalorano l'ipotesi, che la primitiva poesia fosse la lirica religiosa, la preghiera. Ma, come ben disse in un bel lavoro, in cui studiava *l'elemento lirico nell'epos omerico* (Pisa, 1894), Aug. Mancini, " le primitive preghiere liriche..., mentre da un lato davano origine all'*epos,* dall'altro rimanevano fisse e stereotipe nei molteplici usi rituali; cosicchè accanto ad una via via sempre più ampia fioritura epica restava sempre una scarsa poesia lirica, costituita da formule di preghiere, di inni, che si riconnetteva ad antichissima origine ". (p. 9).

CAPITOLO VIII.

Della poesia narrativa.

Sommario. — I. *Poesia epica.* — § 1. *Épos.* Epopea. Epopee nazionali e di riflessione. — § 2. Materia dell'*épos*. Miti divini ed eroici. — § 3. Qualità naturali della poesia epica primitiva. — § 4. Poema epico: *a*) Definizione. *b*) Qualità generali che vi si ricercano. *c*) Macchina del poema. — § 5. Del maraviglioso epico in ordine ai tempi. — § 6. Metri dell'epopea italiana.

II. *Epopea romanzesca, e altre specie di poesia narrativa.* — § 7. Origini dell'epopea romanzesca. *a*) Epica francese del medio evo. *b*) Epopea romanzesca italiana. — § 8. Differenza fra l'epopea romanzesca e la classica. — § 9. Poema eroicomico e parodia. — § 10. Cantica. — § 11. Poemetto, novella in versi. — § 12. Romanza.

I.

§ 1. *Épos,* voce greca, che significa *parola,* fu adoperata dal popolo ellenico a indicare la poesia primitiva, e *aèdi,*[1] cioè *cantori,* furono detti coloro, che ne facevano professione; denominazioni, che confermano quanto abbiamo già detto sull'origine della poesia. E giunse questo *épos* a tanta grandezza e bellezza, che fu, in tempi molto più tardi, così presso il popolo greco, come presso altri, che la sua letteratura conobbero, oggetto d'imitazione e quasi di emulazione, e si considerò come il genere poetico più grandioso e più nobile. L'imitazione dell'*épos* ebbe dai Greci il nome di *epopea,*[2] che rimase poi presso le altre nazioni a significare nel suo complesso tutto questo genere poetico: solo recentemente si sono distinti col nome di *epopee di riflessione* i poemi composti con intendimento artistico da particolari poeti a imitazione dell'*épos* primitivo; designando invece i monumenti di questo col nome di *epopee nazionali;* perchè sono, come vedremo, piuttosto che opera dell'ingegno di un solo, frutto e prodotto dell'immaginazione di un popolo intero.[3]

[1] Dal verbo *aéidein* cantare, come *épos* dal tema (*v*)*ep* dire.

[2] Da *épos* e *poiéin* fare.

[3] Ben disse questo fatto il prof. G. Setti

§ 2. Materia dell'*épos* furono i *miti, divini* od *eroici,* come li chiamò G. B. Vico; e alcuni dei principî stabiliti da questo a fondamento della sua *scienza nuova* rendono probabile ragione che così dovesse essere; come ne dànno una prova di fatto i monumenti, che restano, di quell'antica poesia.

Sono i *miti* racconti maravigliosi foggiati dalla fantasia degli uomini accesa o eccitata da qualche fatto grandioso o mirabile: e fatti grandiosi e mirabili dovettero apparire nelle prime età, come abbiamo già notato, anche molti, che a noi non sembran più tali, o almeno in grado minore. Ma poterono essere di genere molto vario; e però varia l'origine e varia in parte anche la natura dei miti. Da una parte, gli uomini, maravigliati degli spettacoli grandiosi e spesso terribili, che presentava loro la Natura, bramosi di rendersene ragione,[1] e portati dalla fantasia a raffrontare o conformare le cose esteriori al proprio modo di essere,[2] li considerarono come effetti o manifestazioni di atti umani, nei quali per altro si rivelasse sovrumana potenza; e giovandosi però del concetto della Divinità, di cui si immaginarono operazioni immediate fenomeni disparatissimi, si foggiarono una moltitudine di dei e di azioni loro, che furono i miti divini e divennero fondamento e materia delle religioni politeistiche; e però tramandati di bocca in bocca nei canti, come sacro patrimonio delle credenze del popolo.[3] Da un altro lato poi gli stessi fatti umani di certe generazioni più antiche (e sol che noi pensiamo le difficoltà enormi che doverono incontrare le genti che migrarono primieramente dall'Oriente all'Occidente, dall'Asia all'Europa, ci dovran parere anche assolutamente grandiosi e mirabili) serbati nella memoria delle generazioni seguenti, e ingranditi e ingigantiti dalla fantasia, com'è inclinazione naturale degli uomini per le cose dei tempi tra-

nel suo *Disegno storico della letteratura greca* (p. 9): "Si potrebbe dire che l'epica primitiva fu un canto solo di tutto un popolo nato poeta: il quale creava i motivi poetici e li diffondeva, finchè l'arte più esperta di un cantore non li raccolse ed elaborò, per restituirli al popolo, che nei nuovi canti sentì se stesso e ad un tempo s'educò a salire più alto nel sentimento della ideale creazione „.

[1] Vedi G. B. Vico, *Princ. di Scienza nuova,* I. Degli elementi, XXXV, XXXIX.

[2] Ivi, I. Cfr. XXXII, e v. sopra, p. 60.

[3] Così disse la cosa Vincenzo Gioberti *(Del primato morale e civile degli Italiani,* I, p. 317. Capolago, 1843):

"...a quel momento supremo, in cui l'ingegno dei popoli addormentato si sveglia e apre gli occhi per la prima volta a contemplare le meraviglie dell'intuito (int.: della creazione), è percosso da un così alto stupore, che non potendo coglierle nella loro schiettezza, le traduce negl'idoli della facoltà fantastica, la quale nelle nazioni giovani e gagliarde prevale sopra ogni altra potenza „.

scorsi,[1] presero anch'essi, per così dire, un colorito mitico: l'opera, forse, di più generazioni apparve opera d'uomini singolari[2] e di potenza molto superiore a quella di coloro, che quei fatti riandavano colla memoria e abbellivano colla fantasia: parve che costoro fossero più che uomini: avessero in sè qualche maggior parte della divinità; il che si spiegò immaginando che gli *eroi* (così si chiamarono) fossero prole degli dei, avessero origine mista umana e divina; e così i miti divini e gli eroici si consertarono insieme, chi sa con qual miscela di elementi fantastici e storici, a far più gloriose le origini delle nazioni, e soprattutto poi quelle dei loro reggitori. Giacchè anche l'ordinamento civile e politico di età molto remote potè favorire la diffusione e il perpetuamento di tali miti per opera del canto. Quei dispotici re delle monarchie patriarcali, che Omero chiamò *pastori di popoli* (quasichè i popoli fossero da considerar come il gregge, che senza nessuna autorità nè ragionevolezza obbedisce al cenno carezzevole o minaccioso del pastore) e nei quali si assommava ogni autorità ed ogni forza, ogni ufficio di capitano, di giudice, di sacerdote sacrificatore, erano aiutati, per dir così, a mantenersi la riverenza e la soggezione dei popoli dal racconto maraviglioso dei fatti degli eroi, dai quali essi si professavan discesi, venendo così a consacrare con l'origine divina il diritto del loro dominio.[3]

---

[1] Questa inclinazione è propria anche ora di tutti gli uomini, e massimamente dei vecchi (V. anche Rajna, *Op. cit.*, Introduz., p. 6). Ma un esempio evidente, nei tempi eroici, se ne può avere da quel luogo dell'*Iliade*, dove Nestore, che cerca di sedar la contesa insorta fra Achille e Agamennone, ricorda gli eroi da lui conosciuti nell'età giovanile, i Lapiti vincitori dei Centauri:

. . . . Deh m'ascoltate,
Chè minor d'anni di me siete entrambi;
Ed io pur con eroi son visso un tempo
Di voi più prodi, e non fui loro a vile:
Ned altri tali io vidi unqua, nè spero
Di riveder più mai, quale un Driante
Moderator di genti, e Piritoo,
Céneo ed Essadio e Polifemo nom divo,
E l'Egide Teseo pari ad un nume.
Alme più forti non nudria la terra;
E forti essendo, combattean co' forti,
Co' montani Centauri, e strage orrenda
Ne fean. Con questi, a lor preghiera, io spesso,
Partendomi da Pilo e dal lontano
Apio confine, a conversar venia,
E secondo mie forze anch'io pugnava.
Ma di quanti mortali or crea la terra
Niun potria pareggiarli. E nondimeno
Da quei prestanti orecchio il mio consiglio
Ed il mio detto obbedienza ottenne ecc.
(*I*, v. 259-273).

Nota che il Polifemo qui ricordato non è da confonder col famoso Ciclope accecato da Ulisse; e il verso dov'è nominato Teseo si crede interpolato, per boria, da rapsodi o da raccoglitori ateniesi.

[2] " Fenomeno costante nella storia dell'epopea.....: tra parecchi personaggi eroici lo splendore di molti si riflette sul più luminoso, che poi risplende come di luce propria ". Rajna, *Op. cit.*, c. I, p. 32.

[3] V. Rajna, *Op. cit.*, p. 10; e cfr. c. XIII, p. 362 e 365, dove conchiude che " per nascita e per indole l'epopea è aristocratica, e solo finchè vive tra i grandi non degenera ".

§ 3. Tanto più, che per la natura stessa dei miti, gli aèdi o cantori sono rivestiti come di un carattere sacro (e *sacri aèdi* sono in fatti chiamati nei poemi d'Omero) e non parlano mai come in persona propria, come quelli che non hanno coscienza d'inventare quello che cantano e che è, in fatti, in gran parte opera della fantasia stessa del popolo; ma cantano come ispirati dalla Divinità, dalla cui invocazione incominciano sempre i loro canti, quasi per dire quel che Ella metterà loro sulle labbra. L'*épos* è per tanto poesia essenzialmente narrativa e oggettiva, nella quale spariscono affatto la persona, i sentimenti, l'attività del poeta; solo apparisce l'oggetto, l'argomento trattato, che deve tener desta l'ammirazione e la venerazione di chi ascolta.

Nei canti degli aèdi i miti divini e gli eroici in certo modo s'intrecciavano, perchè le opere maravigliose degli eroi non s'immaginavan compiute senza speciale favore o anche diretta partecipazione degli dei; onde nasceva un conserto stupendo di operazioni divine ed umane, attissimo a commuover gli animi potentemente. Anzi, i miti puramente sacri si chiudono bentosto, per dir così, tra le pareti dei templi; [1] mentre gli eroici prevalgono e si diffondono, pel cantar che fanno gli aèdi o nelle corti ai conviti, [2] o per le vie dinanzi al popolo, resi più accetti dalla boria nazionale o principesca, che fomentano, e per la quale alcuni sono anche preferiti a tutti gli altri, e il popolo non si stanca mai di sentirne cantare. Si formano così i *cicli* [3] epici, o serie di poemi, che trattano vari punti o parti di uno stesso argomento mitico: principalissimi in Grecia il tebano [4] e il troiano, ma questo massimamente, come quel che cantava della grande impresa vittoriosa dei Greci contro l'Asia, sicchè vi rifulgeva la gloria d'ogni parte dell'Ellade, e vi alitava lo spirito della coscienza nazionale, che i Greci, divisi da tante ire politiche, pur cercarono per mille vie di mantenere in ogni tempo. Intorno a quella celebre impresa tanto vagheggiata dal ricordo delle generazioni posteriori, e dalla tradizione, com'è naturale, arricchita di particolari maravigliosi, raggruppati, secondo l'indole dei tempi, intorno ai nomi di pochi eroi di sangue reale e divino, molto aveva a adoperarsi la calda fantasia del popolo ellenico, e molto vi si adoperò, cantando or questo, or quell'episodio, or questo,

[1] Sebbene i cosiddetti *inni omerici* siano assai posteriori all'età dei poemi d'Omero, a ogni modo dovevano ritrar qualche aspetto della poesia sacra più antica; e sono brevi epopee, o proemii epici, d'argomento religioso. Mi figuro che l'impropria denominaz. di *inni* venisse loro più tardi dall'esser cantati soltanto nei templi. Ben altro erano le vere e proprie preghiere. V. MANCINI, *Op. cit.*, p. 17 sgg.

[2] V., per es., quel che si fa cantar da Femio nel banchetto degl'Itacensi proci di Penelope (*Odissea*, I, 326 sgg.) e da Demodoco alla mensa di Alcinoo re dei Feaci (Ivi, VIII, 73 sgg. Cfr. 266 sgg.)

[3] Greco *kyklos* circolo.

[4] S'aggirava intorno al mito di Edipo e dei suoi ascendenti e discendenti.

or quell'eroe, in vario modo probabilmente, secondo i vari luoghi, dove si cantava, tanto da produrre un'abbondante e mirabile fioritura poetica, di cui rimangono monumenti immortali i due poemi che vennero attribuiti ad Omero.

Or in questo cantare intorno a un determinato soggetto mitico, anzi intorno ad una parte di un soggetto mitico reso vastissimo dalla immaginazione popolare; in questo cantarne per modo, che gli uditori non solo ascoltassero maravigliati, ma imparassero, per così dire, i fatti uditi e mantenessero la tradizione della gloria nazionale; era necessario che l'argomento principale del canto non si perdesse mai di vista, nè per la mescolanza d'argomenti estranei s'intralciasse e imbrogliasse per modo, che gli ascoltanti potessero perderne il filo; tanto più che non potevano sentir quei canti tutti di seguito, ma certamente tornavano in più giorni ad ascoltare l'aèdo, come nel Medio Evo si fece coi giullari e coi cantastorie. Pertanto quei canti epici nazionali ebbero necessariamente unità di soggetto, sebbene un argomento anche assai ristretto potesse come sminuzzarsi in una moltitudine di episodi svariatissimi, e sebbene spesso potesse pur dare occasione ad accennare o narrare succintamente altri fatti mitici, che avrebber potuto anche di per sè dar materia a un poema distinto; ma che per la brevità, con cui si trattavano, e per l'opportuno modo d'introdurli nel racconto, lo facevano più vario senza togliergli unità, nè farne perdere il filo a chi l'ascoltava.

Il che, meglio che per parole, mi pare si possa comprendere per un esempio. Nel luogo omerico che ora citeremo, i miti di Licurgo persecutore di Bacco e di Bellerofonte uccisore della Chimera succintamente narrati, non distraggono l'attenzione da Diomede e da Glauco, che li accennano o ricordano: il primo, per essere un cenno brevissimo e non inopportuno, nè insolito nel parlar degli eroi; l'altro, perchè serve a spiegare come Glauco e Diomede, sebbene sia corsa fra loro la sfida, non combattano [1] (*Iliade*, c. VI, v. 119-230 Trad. cit.).

Di duellar bramosi allor [2] nel mezzo
Dell'un campo e dell'altro appresentârsi
Glauco, prole d'Ippoloco, e il Tidíde. [3]

---

[1] Simili considerazioni si potrebber fare su i luoghi, dove Nestore va ricordando i grandi fatti, a cui s'è trovato. V. per es., oltre il già citato, quelli dove rammenta le guerre dei Pilii cogli Arcadi (*Il.*, VII, 132 sgg.) o cogli Elei (XI, 670 sgg.).

[2] Quando Ettore, rinfrancati i Troiani travagliati specialmente da Diomede, si era allontanato dal luogo dove si combatteva, per ordinare, in Troia, solenni supplicazioni a Pallade.

[3] Diomede, il cui padre Tideo, da giovine aveva dovuto abbandonare la corte del padre Oeneo re di Calidone in Etolia, e si era ritirato in Argo presso Adrasto, del quale aveva sposato la figliuola e col quale era poi andato contro Tebe a sostenere le pretensioni di Polinice ed ivi era morto.

Come al tratto[1] dell'armi ambo fur giunti,
Primo il Tidíde favellò: " Guerriero,
Chi se' tu? Non ti vidi unqua[2] ne' campi
Della gloria finor. Ma tu d'ardire
Ogni altro avanzi, se aspettar non temi
La mia lancia. È figliuol d'un infelice
Chi fassi incontro al mio valor. Se poi
Tu se' qualche immortal, non io per certo
Co' numi pugnerò; chè lunghi giorni
Nè pur non visse di Driante il forte
Figlio Licurgo,[3] che agli dei fe' guerra.
Su pel sacro Nisseio[4] egli di Bacco
Le nudrici inseguia. Dal rio percosse
Con pungolo crudel, gittaro i tirsi[5]
Tutte insieme, e fuggîr: fuggì lo stesso
Bacco, e nel mar s'ascose, ove del fero
Minacciar di Licurgo paventoso
Teti l'accolse. Ma sdegnârsi i numi
Con quel superbo. Della luce il caro
Raggio gli tolse di Saturno il figlio,
E detestato dagli Eterni tutti
Breve vita egli visse.[6] All'armi io dunque
Non verrò con gli dei. Ma se terreno
Cibo ti nutre,[7] accostati; e più presto
Qui della morte toccherai le mete ".
E d'Ippoloco a lui l'inclito figlio:
" Magnanimo Tidíde, a che dimandi
Il mio lignaggio? Quale delle foglie,
Tale è la stirpe degli umani. Il vento
Brumal le sparge a terra, e le ricrea
La germogliante selva a primavera.
Così l'uom nasce, così muor. Ma s'oltre
Brami saper di mia prosapia a molti
Ben manifesta, ti farò contento.
Siede nel fondo del paese argivo
Efira,[8] una città, natía contrada
Di Sisifo, che ognun vincea nel senno.[9]

---

[1] A tiro; a un trar di lancia.
[2] Mai. Latinismo.
[3] Re degli Edoni popolo della Tracia.
[4] Il monte di Nisa sacro a Bacco, che vi era stato allevato. Chi lo pone in Tracia, chi in Arabia.
[5] Bastoni adorni di pampini, che eran portati dalle Menadi e dagli altri seguaci di Bacco.
[6] Il mito simboleggia, secondo alcuni, i tristi effetti dell'ubriachezza presso i Traci, bevitori celebri (V. ORAZIO, *Od.* II, 7, v. 26-28); o forse v'è adombrata la contrarietà di quel suolo alpestre e selvaggio alla coltivazione delle viti, che dopo esservi stata invano tentata, dovè ridursi alle parti più basse, alle rive del mare; onde la montagna si coperse di oscuri boschi, forse anche abitati da fiere. Nota che *lykos* significa lupo.
[7] Perchè gli dei si nutrivano d'ambrosia e di nèttare. Veramente Diomede aveva già ferito in quel giorno stesso Venere e Marte, ma sempre per diretta istigazione di Minerva.
[8] Corinto.
[9] Ed anche nella iniqua avidità, per la quale si diceva condannato, nell'Aver-

Dall'Eolide Sisifo fu nato [1]
Glauco; da Glauco il buon Bellerofonte,
Cui largiro gli Dei somma beltade,
E quel dolce valor, che i cuori acquista.
Ma Preto [2] macchinò la sua ruina,
E potente signor d'Argo, che Giove
Sottomessa gli avea, d'Argo l'espulse
Per cagione d'Antéa sposa al tiranno.
Furiosa costei ne desiava
Segretamente l'amoroso amplesso;
Ma non valse a crollar del saggio e casto
Bellerofonte la virtù. Sdegnosa
Del magnanimo niego l'impudica
Volse l'ingegno alla calunnia, e disse
Al marito così: " Bellerofonte
Meco in amor tentò meschiarsi a forza:
Muori dunque, o l'uccidi ". Arse di sdegno
Preto a questo parlar, ma non l'uccise,
Di sacro orror compreso. In quella vece
Spedillo in Licia apportator di chiuse
Funeste cifre al re suocero,[3] ond'egli
Perir lo fêsse. Dagli Dei scortato
Partì Bellerofonte, al Xanto giunse,
Al re de' Lici appresentossi, e lieta
N'ebbe accoglienza ed ospital banchetto.
Nove giorni fumò su l'are amiche
Di nove tauri il sangue.[4] E quando apparve
Della decima aurora il roseo lume,
Interrogollo il sire, e a lui la tèssera
Del genero chiedea. Viste le crude
Note di Preto, comandògli in prima
Di dar morte all'indomita Chimera.[5]

---

no, a rotolare eternamente una gravissima pietra.

[1] Nacque. Anche Dante (loc. cit.):

Siede la terra, dove *nata fui* etc.

[2] Figliuolo di Tessandro fratello di Glauco, e però cugino di Bellerofonte, e, secondo alcuni, usurpatore del trono dovuto a questo. Secondo altri, Preto avrebbe regnato ad Argo, ma non a Corinto, e Bellerofonte si sarebbe rifugiato presso di lui, per purgarsi d'un omicidio commesso. Così forse s'intenderebbe meglio il *sacro orrore* di Preto, per via del gran rispetto, che avevano i Greci per l'ospitalità.

[3] Iobate, o, secondo altri, Amfianatte re della Licia ampia. È notevole la rassomiglianza di questo racconto, che sembra d'origine orientale, colla storia biblica di Giuseppe ebreo calunniato dalla moglie di Putifar. Serve di fondamento a moltissimi miti greci, nei quali veggono simboleggiato il cadere del sole, che sparisce dal cielo all'avanzarsi della luna, di cui sembra fuggire l'amplesso; interpretazione confortata dal significato etimologico di certi nomi propri. Vedi il bello e dotto lavoro del prof. V. Puntoni *sulla formazione del mito di Ippolito e Fedra*. Pisa, 1884.

[4] Nota la magnificenza dell'ospitalità di quei tempi.

[5] Etimologicamente *capra*. Si favoleggiava figlia di due mostri: Tifone, da cui si faceva provenire ogni male, e in cui talora fu simboleggiato il vento ardente e miasmatico del mezzogiorno, e l'Echidna, che aveva aspetto di bella donna e corpo di serpe. Sembra che con questa *chimera*, gigantesca e ruggente come leone, e come capra magra

Era il mostro d'origine divina:
Lion la testa, il petto capra, e drago
La coda; e dalla bocca orrende vampe
Vomitava di foco. E nondimeno
Col favor degli Dei l'eroe la spense.
Pugnò poscia co' Sòlimi,[1] e fu questa,
Per lo stesso suo dir, la più feroce
Di sue pugne. Domò per terza impresa
Le Amazzoni virili. Al suo ritorno
Il re gli tese un altro inganno, e scelti
Della Licia i più forti, in fosco agguato
Li collocò; ma non redinne un solo:
Tutti gli uccise l'innocente. Allora,
Chiaro veggendo che d'un qualche iddio
Illustre seme egli era,[2] a sè lo tenne,
E diègli a sposa la sua figlia, e mezza
La regal potestate. Ad esso inoltre
Costituiro i Lici un separato
Ed ameno tenér,[3] di tutti il meglio,
D'alme viti fecondo e d'auree messi,
Ond'egli a suo piacer lo si coltivi.
Partorì poi la moglie al virtuoso
Bellerofonte tre figliuoli, Isandro
E Ippoloco, ed alfin Laodamìa
Che al gran Giove soggiacque, e padre il fece
Del bellicoso Sarpedon.[4] Ma quando
Venne in odio agli Dei Bellerofonte,
Solo e consunto da tristezza errava
Pel campo Aleio l'infelice, e l'orme
De' viventi fuggia.[5] Da Marte ucciso
Cadde Isandro co' Sòlimi pugnando;
Laodamìa perì sotto gli strali
Dell'irata Diana; e a me la vita
Ippoloco donò, di cui m'è dolce
Dirmi disceso. Il padre alle troiane
Mura spedimmi, e generosi sproni
M'aggiunse di lanciarmi innanzi a tutti

ed inerpicata, e vomitante fuoco, si volesser significare aspri e brulli monti vulcanici della Licia, con le loro terribili rombe ed eruzioni; e secondo coloro, pei quali Bellerofonte simboleggia il Sole, simboleggerebbe il cielo lampeggiante e romoreggiante poi fulmini, e il dileguarsi delle nubi e della tempesta all'apparire del sole (V. PUNTONI, *Op. cit.*, pag. 99).

[1] Popoli favolosi e mostruosi abitanti sopra una palude alle falde dei monti Solimi in Licia, con teste equine scorticate e affumicate; oscura e indeterminata immagine degli esseri nemici della luce e del bene.

[2] Glauco infatti si confonde con Poseidone, o Nettuno, dio del mare, dal quale in certi luoghi sembra sorgere il sole.

[3] Tenuta, possessione.

[4] Condusse i Licii in aiuto dei Troiani, e fu ucciso da Patroclo. *Iliade*, c. XVII.

[5] Anche in questo veggono i mitologi simboleggiato il sole al tramonto, che sembra vagare spossato per le regioni infiammate dell'Occidente.

Nelle vie del valore, onde de' miei
Padri la stirpe non macchiar, che furo
D'Efira e delle licie ampie contrade
I più famosi. Ecco la schiatta e il sangue,
Di che nato mi vanto, o Diomede „.
Allegrossi di Glauco alle parole
Il marzial Tidíde, e l'asta in terra
Conficcando, all'eroe dolce rispose:
“ Un antico paterno ospite mio,
Glauco, in te riconosco. Enèo,[1] già tempo,
Ne' suoi palagi accolse il valoroso
Bellerofonte, e lui ben venti interi
Giorni ritenne, e di bei doni entrambi
Si presentaro. Una purpurea cinta
Enèo donò, Bellerofonte un nappo
Di doppio seno e d'or, che in serbo io posi
Nel mio partir: ma di Tidèo non posso
Farmi ricordo, chè bambino io m'era
Quando ei lasciommi, per seguire a Tebe
Gli Achei,[2] che rotti vi periro. Io dunque
Sarotti in Argo[3] ed ospite ed amico;
Tu in Licia a me, se nella Licia avvegna
Ch'io mai porti i miei passi. Or nella pugna
Evitiamci l'un l'altro. Assai mi resta
Di Teucri[4] e d'alleati, a cui dar morte,
Quanti a' miei teli n'offriranno i numi,
Od il mio piè ne giungerà. Tu pure
Troverai fra gli Achei in chi far prova
Di tua prodezza. Di nostr'armi il cambio
Mostri intanto a costor, che l'uno e l'altro
Siam ospiti paterni „. Così detto,
Dal cocchio entrambi dismontâr d'un salto,
Strinser le destre, e si diêr mutua fede.
Ma nel cambio dell'armi a Glauco tolse
Giove lo senno. Aveale Glauco d'oro,
Diomede di bronzo: eran di quelle
Cento tauri il valor, nove di queste.[5]

Questo di Diomede e di Glauco è uno dei molti e svariati episodi del poema d'Omero, uno di quei particolari accessori, che potrebbero anche mancare, senza che la tela del poema ne rimanesse alterata; ma in cui, come abbiamo detto, si va questo come frastagliando e minuzzando a maggior soddisfazione della curiosità di chi ascolta,

[1] Padre di Tideo, e però avo di Diomede. *Dolce*, due versi prima, è avverbio.
[2] Nella famosa spedizione per rimettere Polinice sul trono.
[3] Non la città, ma tutta la regione.
[4] Troiani; così chiamati dal nome di Teucro, loro primo re.
[5] Nota la solita boria nazionale, che fa immaginare i Greci sempre più cari agli dei.

e forse anche a sfogo della fantasia di chi trova e di chi canta, con vantaggio grande della varietà e del colorito poetico delle cose cantate. Il miglior modo per comprender tutto questo sarebbe, naturalmente, la lettura di un intero poema epico, e noi confidiamo che i nostri giovinetti lettori o abbiano già letto o vogliano presto leggere, se non altro, l'*Iliade*, per non parlare ora di epopee di riflessione; ma perchè possano agevolmente e succintamente vederne una prova, riferirò qui appunto la tela dell'*Iliade*, servendomi del sommario che ne fa il prof. Setti nel suo bel *disegno storico della letteratura greca*:

" Crise, sacerdote d'Apollo, respinto villanamente dall'Atride,[1] cui era venuto a chiedere in riscatto la figlia, ottiene dal Dio che una peste devasti il campo acheo. Achille, che sa da Calcante[2] esser la prepotenza dell'Atride causa del malanno, viene a contesa con costui, che risentito restituisce Criseide, ma rapisce al Pelide la schiava Briseide. Achille sdegnato giura, che non combatterà più pe'Greci. Invano lo consola la madre, Teti, che salendo al cielo da Giove impetra che a vendetta dell'offesa la vittoria sia concessa ai Troiani[3] (lib. I). E Giove infatti trae a battaglia i due eserciti, di cui intanto si fa la rassegna (lib. II); e in un primo scontro fra i duci Menelao e Paride, vince il greco (lib. III). Ma poichè i patti fermati circa l'esito del duello e implicanti la restituzione di Elena non sono adempiuti, ripigliano più vivaci le ostilità; e nella fiera lotta gli Dei si mischiano agli eroi (lib. IV, V). Mentre le sorti pendono incerte, Ettore ritorna ad Ilio, per consigliare una offerta ad Atena, e rivede Andromaca ed Astianatte (lib. VI). Ritornato al campo, combatte singolarmente con Aiace; ma poichè nessuno rimane

---

[1] Agamennone, il maggiore dei figliuoli d'Atreo, re d'Argo e Micene.

[2] Sacerdote e indovino.

[3] A dare un'idea della moltitudine degli episodi, che possono dar varietà alla rappresentazione di un'azione semplicissima, leggasi il ristretto del I libro dell'*Iliade* fatto da Gaspare Gozzi, appunto per dare un'idea della ricchezza della fantasia che l'immaginò. (*Osservatore*, parte III):

" Vedi quante cose sono nel primo libro solo! Una invocazione, della quale non fu mai la più magnifica. Il racconto di Crise, sacerdote di Apollo, venuto a pregare i Greci, pel ricatto della figliuola. L'assenso de' Greci, la negativa d'Agamennone. La preghiera di Crise ad Apollo. La pestilenza nel campo. L'adunanza congregata da Achille per cercarvi rimedio. Il consiglio di Calcante indovino del dover restituire la figliuola al sacerdote. Lo sdegno perciò di Agamennone, l'ira di Achille contro di lui. La risoluzione di Agamennone di restituire la figliuola al sacerdote, e di togliere ad un tempo Briseide ad Achille. Questi vuole ucciderlo: Minerva lo ritiene. Achille non vuol più combattere a prò de' Greci. Nestore, soave dicitore, tenta acquietargli. Achille si parte dal congresso. Agamennone imbarca la fanciulla con Ulisse. Fa purgare il suo popolo e sacrificare ad Apollo. Manda due araldi a togliere Briseide ad' Achille. Questi la dà loro: ma sulla riva del mare per dispetto piange, e si querela a Teti sua madre. Essa vien fuori del mare, e l'accarezza. Parlano insieme affettuosamente. La madre gli promette di andar a Giove per lui. Ulisse dà la figliuola al sacerdote. Questi prega Apollo per la salute de' Greci. Si fanno sacrifizi. Si canta. Apollo esaudisce. Ulisse indietro ritorna. Teti sale sull'Olimpo, prega Giove pel figliuolo: Giove le promette, fa cenno col ciglio, trema l'Olimpo. Teti si parte. Giove va al concilio degli Dei. Giunone sospettosa, che avea veduta Teti, vuol sapere di che abbiano favellato insieme. Giove nega di parlare. Giunone se ne addolora. Tutti gli Dei ne sono dolenti. Vulcano gli ricrea con facezie e motti: va intorno coll'ambrosia. Cantano le Muse e Apollo. Si tranquilla ogni cosa. Giove e Giunone, venuta la notte, si posano insieme.

Non è in questo modo tenuta sempre sospesa l'anima di chi legge? non è forse questa una mirabile varietà da tener legato a sè il cuore e l'intelletto di ogni uomo? "

vincitore o vinto, si propone una tregua; durante la quale i Greci costruiscono un muro attorno al loro campo (lib. VII). Col lib. VIII si riprende il combattimento, cui Giove sorveglia dalla sommità dell'Ida, dopo avere minacciosamente interdetto agli Dei di prendervi parte. I Greci hanno la peggio, e Agamennone ravveduto manda Fenice, Ulisse ed Aiace a placare con doni e preghiere l'ira di Achille, che rifiuta (lib. IX). Nella notte si compie un'esplorazione nel campo nemico da ambo le parti (lib. X). Il giorno successivo s'impegnano feroci le lotte, e per esse cadono feriti i principali eroi greci: Diomede, Ulisse e lo stesso Agamennone; ed è allora che Nestore consiglia Patroclo a smuovere l'amico, o a intercedere almeno da lui il prestito delle armi invincibili (lib. X). Frattanto i Greci costretti a ritirarsi entro il muro sono sconfitti e riparano alle navi (lib. XI). Ma Poseidone commosso rianima gli Achei, e rinfocola la mischia, che si fa terribile da ambo le parti (lib. XIII); mentre Era[1] riuscita con astuzia ad addormentar Giove, agevola la vittoria delle armi greche. Ettore è ferito con un sasso da Aiace (lib. XIV). Senonchè Giove si risveglia; e garrita la moglie, ravviva le forze di Ettore, e per esse la fortuna trojana, che è sul punto di incendiare le navi nemiche (lib. XV). Allora Patroclo ottiene le armi di Achille, e se ne veste; ma imprudentemente inoltratosi fin sotto le mura della città è ucciso ed insultato da Ettore (lib. XVI). Il corpo del cadavere è miseramente contrastato; e se i Greci riescono a ricuperarlo, Ettore però ne ha le armi, di cui si riveste (lib. XVII). Informato Achille del tristo caso, si dispera, e non si consola che alla promessa della madre di ottenergli da Vulcano una nuova armatura (lib. XVIII); e riavutala, si riconcilia con Agamennone (lib. XIX). Gli Dei ritornano a partecipare alle zuffe, ed Achille, fresco di forze, fa strage de' Trojani (lib. XX), e inseguendoli li respinge fin entro le mura (lib. XXI): ad eccezione di Ettore, che rimane sotto le mura a rintuzzarne il fiero ardimento. Ma cade nella lotta, ed è alla sua volta insultato dal vincitore, che ne maltratta il cadavere (lib. XXII). I Mirmidoni deplorano il fato del loro eroe, Patroclo, indi seggono a banchetto sulla nave di Achille, e celebrano funerali e giuochi in onore del morto (lib. XXIII). Achille prosegue a incrudelire contro l'estinto, finchè mosso dalle preghiere del vecchio Priamo, e per intercessione divina, acconsente la restituzione del cadavere. E coi funerali di Ettore si chiude il poema (lib. XXIV).

Il soggetto del poema non è già tutto il mito troiano, ma una piccolissima parte di questo: *la grave ira di Achille*, come è annunziato nella protasi,[2] ed Achille è il vero grande eroe cantato e celebrato.

Or se guardiamo così all'ingrosso le cose, parrà che questo eroe

[1] Giunone moglie di Giove.

[2] *Prótasis*, da *protéinein* (stendere innanzi; proporre), si chiamano i primi versi del poema, in cui l'autore propone od annunzia il soggetto, che ha in animo di trattare.

abbia nel poema minor parte d'ogni altro: apparisce nel I canto, dove ha veramente parte principalissima, poi non si trova più fino al IX, quando Agamennone, vedendo i suoi a mal partito, invia ambasciatori, che cercano invano di placarlo; riappare nell'XI, a compassionare il medico Macaone ferito, ond'egli manda Patroclo a informarsene da Nestore; poi nel XVI, lo rivediamo commuoversi alle parole che Patroclo gli riferisce, e più ancora a vedere le fiamme apprese alla nave di Protesilao incendiata dai Troiani; ond'egli consente all'amico d'indossar le armi sue, per atterrir questi e respingerli; e d'allora in poi, appressandosi l'azione al suo fine, Achille vi prende finalmente tal parte, che ogni altro eroe greco resta come ecclissato nello splendore delle opere di lui. Ma, oltrechè quel che si narra nei canti, dove Achille non apparisce, è necessario a comprendere il danno grande, che cagiona ai Greci l'ira di lui, e serve quindi a fare apprezzare vie meglio quel ch'egli poi opererà, non si perde però mai di vista l'eroe assente; sia che si dolgano i Greci, o che si confortino i Troiani della sua lontananza dal campo, sia che altri eroi si vantino, che per questa non rimane senza fortissime braccia l'esercito greco, sia che se ne ricordino imprese prima compiute, o la stessa origine del suo sdegno; sia che ne parlino fin nell'Olimpo gli dei; ma soprattutto perchè ogni vicenda prospera o infelice dei due eserciti si fa dipender dal volere di Giove, che favorisce Ettore ed i Troiani soltanto per adempiere la promessa fatta a Teti e dare la voluta soddisfazione ad Achille; onde viene tutto il vario adoperarsi degli altri dei, contro o secondo i voleri di Giove, e tutto quel mirabile intreccio di casi divini ed umani, che forma la tela svariata e mirabilmente grandiosa del più bel poema epico del mondo antico.

§ 4. *a)* Dal fin qui detto apparisce quale si fosse quella primitiva poesia, quell'*épos,* narrazione tutta oggettiva di miti grandiosi, che dovevano suscitar maraviglia e venerazione per le operazioni soprannaturali degli dei o degli eroi nazionali; canto solennissimo e religioso, di cui i cantori intendevano tanto la solennità, da considerar l'ufficio loro come sacro e non accingersi al canto, senza invocare gli dei; e apparisce però quale dovesse poi essere il *poema epico,* l'epopea di riflessione, che si compose a imitazione di quello, e che in fatti si definisce: *racconto poetico di un fatto grande e maraviglioso.*

b) Si ricercano adunque in esso queste principali proprietà: 1° essere una poesia puramente narrativa e oggettiva,

nella quale il poeta, nulla curando di fare apparir se stesso, le sue opinioni, i suoi sentimenti, narri e rappresenti in tutto il suo corso il fatto, che ha scelto a soggetto del canto; 2° avere unità assoluta d'argomento e d'azione; cosa che non impedirà al poeta di cercar varietà nel racconto di molti episodi, nei quali un fatto assai complicato può svolgersi; ma non estendendosi su alcuno di questi tanto, da sviare l'attenzione dal soggetto principale, a cui inoltre non debbono quelli esser collegati sforzatamente; 3° avere a soggetto un fatto grande e nobile, e che possa, come i soggetti dell'antica epopea, suscitare insieme sollecitudine ed ammirazione in chi lo legga, specialmente con ragionevole rappresentazione di cose soprannaturali; 4° avere grandezza e solennità di forma, che corrisponda alla natura del soggetto.

c) Nè solo queste qualità generali, ma anche la struttura, o, come fu detto, la *macchina* del poema si volle conformata a quella che appariva nei massimi poemi antichi. Però il poema epico ebbe a cominciare dalla *protasi,* breve cenno o proposizione della materia da trattare, cui si congiunse o si fece seguire l'*invocazione* di qualche divinità (per lo più, della Musa), per cominciar quindi il racconto ordinato dei casi dell'eroe principale, a cui si rappiccassero via via i vari episodi. All'eroe principale, che si chiamò anche *protagonista,* fu contrapposto generalmente un eroe nemico (*antagonista*), come era nell'Iliade Ettore ad Achille, e come fu, per es., Turno ad Enea nell'Eneide, quantunque l'esempio dell'Odissea potesse talvolta far sì, che gli antagonisti fossero molti; e con la morte dell'antagonista, o degli antagonisti, e col trionfo del protagonista, il quale, non senza il volere e l'aiuto della Divinità, vince mirabilmente ogni contrasto, si chiuse finalmente il poema.

§ 5. Vero è che col variare dei tempi variano pure i possibili soggetti dell'epopea, perchè quel che in un certo tempo e per certe credenze dei popoli è grande e mirabile, in certi altri tempi e con credenze mutate, può divenire indifferente, od anche grottesco e ridicolo. Non sarebbe dunque, per es., un argomento di pagana mitologia idoneo a vera epopea presso un popolo cristiano; e la mancanza assoluta di poemi epici nel tempo nostro dipende forse soprattutto da un certo scetticismo delle menti, che rende quasi im-

possibile trovare un soggetto che desti la maraviglia e l'entusiasmo, che son necessari all'epopea, e che questa intende a suscitare in altrui. Anzi, veramente, nella nostra letteratura scarseggiano i veri poemi epici, come furono assai rari anche presso i Latini, la cui letteratura si svolse in un tempo di scetticismo ed irreligiosità preponderante; cosicchè sola veramente degna di fama immortale n'è restata l'*Eneide*, che pure il suo autore Virgilio voleva dare alle fiamme, come cosa troppo meno perfetta delle epopee nazionali d'Omero. E così nella letteratura italiana un solo vero poema epico meritò nome glorioso, e fu la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, il quale, scegliendo ad argomento il fatto forse più grande di tutto il Medio Evo e dove il sentimento e la fede religiosa avevano tanta parte, quanta la grandezza delle opere del senno e della mano degli uomini, seppe trovare un soggetto grandioso insieme e atto alla rappresentazione del soprannaturale epico, a quell'intrecciare e consertare fatti divini ed umani, che abbiamo rilevato nell' *Iliade*, [1] sebbene qui si faccia in modo tutto diverso, [2] infine ad allettare ed esaltare i popoli cristiani, pei quali era scritto.

§ 6. Metro proprio dell'epopea è nella nostra letteratura l'ottava, già fino dal secolo XIV passata dai canti del popolo alla poesia letteraria narrativa nei poemetti del Boccaccio, e perfezionata poi mi-

[1] È notevole la somiglianza dei fatti, che dànno argomento ai due poemi: là si muove tutta la Grecia a soggiogare una città asiatica, che molte popolazioni dell'Asia minore difendono; qua, si muove tutto l' occidente cristiano alla conquista della Palestina, alla cui difesa muovono Arabi, Egiziani, Beduini. Ma il Tasso cercò nei particolari immaginati d'accrescer questa somiglianza anche più, anzi forse qualche volta un po' troppo. Così, per es., la partenza di Rinaldo sdegnato dal campo cristiano imita, forse non molto felicemente, il modo, nel quale sfoga la sua collera Achille; il primo duello di Argante con Tancredi (*Ger. lib.*, c. VI) rammenta quello di Aiace con Ettore nel VII dell'*Iliade*, specialmente nella chiusa; la ferita di Goffredo (*Ger. lib.*, c. XI) quella d'Agamennone (*Il.*, XI); il timore che i cavalieri cristiani hanno d' Argante, e l'offrirsi di Goffredo e poi del vecchio Raimondo a combatterlo (*Ger. lib.*, VII) rammenta i Greci impauriti dalla sfida di Ettore, alla quale si muove prima soltanto Menelao, finchè le severe parole di Nestore non rianimano gli altri (*Il.*, VII); Erminia (*Ger. lib.*, III) mostra ad Aladino di sulle mura di Gerusalemme i capi dei Crociati, come Elena (*Il.*, III) a Priamo quelli dei Greci, dalla torre della porta Scea. E più e più altri simili raffronti si potrebbero fare, sebbene non sia per questo da credere che il poema del Tasso non abbia anche molte e molte parti, di cui non poteva trovare esempio in Omero.

[2] Certamente qui non si mescolano gli dei a combattere con l'asta e con lo scudo fra le file degli eserciti; ma l'opera divina si manifesta in modo più spirituale e vien significata coi simboli più conformi alle credenze cristiane. La divina ispirazione sarà significata dall'invio di un angelo che apparisce in visione a Goffredo, e dall'opera di un altro angelo la guarigione miracolosa di questo; la contrarietà dei demoni all'impresa dei cristiani si manifesterà nelle male suggestioni di spiriti invisibili che semineranno fra loro la discordia o la ribellione, o nelle arti magiche dei negromanti orientali, e nelle seduzioni delle incantatrici musulmane, o nel vigore e nella baldanza infusa dai demoni invisibili nelle schiere degl'infedeli, finchè non li discaccino gli spiriti celesti. Valga come esempio il canto IX della *Ger. lib.*, dove il poeta ci mostra Aletto, furia infernale, che indispettita di veder sedata la ribellione d'Argillano, con cui aveva cercato di turbare il campo dei Crociati, eccita Solimano sultano spodestato di Nicea a raccozzare un grande esercito

rabilmente nel XV e nel XVI, specialmente daI Poliziano, dall'Ariosto, dal Tasso. Il Trissino nella sua *Italia liberata dai Goti*, misera

di Beduini ed assalire improvviso gli assedianti, e poi istiga gli assediati, e in particolare Argante e Clorinda, a fare una sortita contro i nemici sgomenti e sgominati dall'assalto subitaneo. Vi s'aggiunge il terrore di una notte infernale (St. 15-16):

Ma già distendon l'ombre orrido velo,
Che di rossi vapor si sparge e tigne.
La terra, invece del notturno gelo,
Bagnan rugiade tepide e sanguigne.
S'empie di mostri e di prodigi il cielo,
S'odon fremendo errar larve maligne.
Votò Pluton gli abissi, e la sua notte
Tutta versò dalle tartaree grotte.

Per sì profondo orror verso le tende
Degli inimici il fer Soldan cammina.

Assale così poco men che improvviso il campo cristiano e mena grandissima strage, sebbene la resistenza sia fiera e valorosa; quand'ecco dall'altra parte la sortita degli assediati, contro i quali Goffredo manda Guelfo estense, rimanendo egli a combattere Solimano (St. 55-67):

E già fuggiano i Franchi, allorchè quivi
Giunse Guelfo opportuno, e 'l suo drappello,
E volger fè la fronte ai fuggitivi,
E sostenne il furor del popol fello.
Così si combatteva: e il sangue in rivi
Correa egualmente in questo lato e in quello.
Gli occhi frattanto alla battaglia rea
Dal suo gran seggio il Re del ciel volgea.

Sedea colà, dond'egli e buono e giusto
Dà legge al tutto, e 'l tutto orna e produce,
Sovra i bassi confin del Mondo angusto,
Ove senso, o ragion non si conduce:
E dell'eternità nel trono augusto
Risplendea con tre lumi in una luce. (*)
Ha sotto i piedi il Fato, e la Natura,
Ministri umili, e 'l Moto, e Chi 'l misura,

E 'l Loco, e quella, che qual fumo e polve
La gloria di quaggiuso, e l'oro, e i regni,
Come piace lassù, disperde e volve,
Nè, Diva, cura i nostri umani sdegni. (**)
Quivi ei così nel suo splendor s'involve,
Che v'abbaglian la vista anco i più degni.
D'intorno ha innumerevoli immortali
Disegualmente in lor letizia eguali. (***)

Al gran concento de' beati carmi
Lieta risuona la celeste reggia.
Chiama egli a sè Michele, il qual nell'armi
Di lucido diamante arde e lampeggia;
E dice a lui: " Non vedi or, come s'armi
Contra la mia fedel diletta greggia
L'empia schiera d'Averno, e insin dal fondo
Delle sue morti a turbar sorga il mondo?

Và: dille tu, che lasci omai le cure
Della guerra ai guerrier, cui ciò conviene;
Nè il regno de' viventi, nè le pure
Piaggie del ciel conturbi ed avvelene;
Torni alle notti d'Acheronte oscure,
Suo degno albergo, alle sue giuste pene.
Quivi se stessa, e l'anime d'abisso
Cruci: così comando, e così ho fisso "

Qui tacque: e 'l duce de' guerrieri alati
S'inchinò riverente al divin piede;
Indi spiega al gran volo i vanni aurati,
Rapido sì, ch'anco il pensiero eccede.
Passa il foco e la luce, (****) ove i Beati
Hanno la gloriosa immobil sede;
Poscia il puro cristallo, e 'l cerchio mira,
Che di stelle gemmato incontra gira.

Quinci d'opre diversi e di sembianti,
Da sinistra rotar Saturno e Giove
E gli altri, i quali esser non ponno erranti,
S'angelica virtù gl'informa, e move.
Vien poi da' campi lieti e fiammeggianti
D'eterno dì, là, d'onde tuona, e piove,
Ove se stesso il Mondo strugge e pasce,
E nelle guerre sue muore e rinasce.

Venia scotendo con l'eterne piume
La caligine densa, e i cupi orrori. (*****)
S'indorava la notte al divin lume,
Che spargea scintillando il volto fuori.
Tale il sol nelle nubi ha per costume
Spiegar dopo la pioggia i bei colori:
Tal suol, fendendo il liquido sereno,
Stella cader della gran madre in seno.

Ma giunto ove la schiera empia infernale
Il furor de' Pagani accende e sprona;
Si ferma in aria in sul vigor dell'ale,
E vibra l'asta, è lor così ragiona:
" Pur voi dovreste omai saper con quale
Folgore orrendo il Re del mondo tuona,
O nel dispresso, e ne' tormenti acerbi
Dell'estrema miseria anco superbi!

Fisso è nel Ciel, ch'al venerabil segno
Chini le mura, apra Sion le porte.
A che pugnar col fato? a che lo sdegno
Dunque irritar della celeste Corte?
Itene, maledetti, al vostro regno,
Regno di pene e di perpetua morte:
E siano in quegli a voi dovuti chiostri
Le vostre guerre ed i trionfi vostri.

Là incrudelite: là sovra i nocenti
Tutte adoprate pur le vostre posse,
Fra i gridi eterni e lo stridor de' denti,
E 'l suon del ferro, e le catene scosse "

(*) Bella immagine del mistero della Trinità. Cfr. DANTE, *Par.*, XXXIII, 115-120.

(**) La Fortuna. Cfr. DANTE, *Inf.*, VII, 73-96. E prima, il Moto, il Tempo, lo Spazio.

(***) Perchè tutti parimente contenti di quel vario grado di beatitudine, che a loro concede la bontà divina. Cfr. DANTE, *Par.*, III, 70-90.

(****) L'Empireo così detto dal greco *empyros* infiammato, fiammeggiante (da *en* in, e *pyr* fuoco), abitazion dei Beati, che si poneva oltre tutti i cieli stabiliti dal sistema tolemaico, e immobile li abbracciava, imprimendo tuttavia a loro quel moto, che li aggirava intorno alla terra immobile: primo, e più ampio, e più rapido il *cielo cristallino*, o *primo mobile*, indi il *cielo stellato*, o delle stelle fisse; poi via via quelli di tutti i maggiori pianeti, nel numero dei quali si ponevano anche il Sole e la Luna. Fra questa e l'atmosfera terrestre si collocava la sfera del fuoco, il quale vi tendeva sempre, come a sua sede naturale: così ne spiegavano la leggerezza.

(*****) Cfr. l'angelo, che scende a far aprire la porta di Dite a Dante e a Virgilio (*Inf.*, IX, specialm v. 82-83). E cfr. con le ottave seguenti le parole, che a quello fa dire Dante (v. 91-99).

imitazion dell'*Iliade*, preferì l'endecasillabo sciolto, che, per non esser legato a forma di strofa, gli sembrò forse meglio ritrarre la gravità e solennità epica dell'esametro dattilico o verso eroico dei Greci e dei Latini; e l'adoperarono anche i maggiori traduttori dei poemi di Virgilio e di Omero, come il Caro, il Monti, il Maspero. Ma, senza starne qui a ricercar le ragioni, l'ottava ebbe in ciò fortuna migliore, e il metro della *Gerusalemme* si riguardò presso di noi come proprio dell'epopea e d'ogni poema narrativo considerevole.

II.

§ 7. Più assai e prima che la vera epopea, fu trattato nella letteratura italiana un altro genere di poesia narrativa, che va sotto il nome di *cavalleresca*, o *romanzesca*, e di cui ricercheremo ora le differenze dalla vera poesia epica, quale l'abbiamo studiata fin qui.

a) Anche i primordi delle letterature del Medio Evo ebbero la loro epopea: epopea essenzialmente storica, ricca di miti non divini, ma eroici, quale poteva nascere fra le barbare e bellicose nazioni germaniche, fra le quali e conviti e battaglie erano come avvivati dalla voce del cantore, che celebrava, accompagnandosi con l'arpa, le geste dei duci e degli eroi nazionali. L'usanza, già fiorente ai tempi di Tacito, perdurò presso le popolazioni germaniche anche quando si furono stabilite conquistatrici nei territori dell'impero romano; ed ha singolare importanza per le lettere nostre quel che produsse presso i Franchi dominatori delle Gallie, e massimamente nella parte più occidentale, o Neustria. Ivi, come gli antichi Germani avevano cantato d'Arminio, si cantarono le geste dei re nazionali ingrandite dalla fantasia popolare; e furono celebrati così Meroveo, Clodoveo, Teodorico, finchè, assai più tardi, la grandezza di Carlomagno, favorita forse anche dalla miseria e dalla dappocaggine dei suoi discendenti, non fece aggruppare anche le glorie avite sul nome di lui, che, per la qualità delle sue imprese, potè venire esaltato così dal sentimento religioso, come da quello nazionale del

---

Disse; e quei, ch'egli vide al partir lenti,
Con la lancia fatal spinse, e percosse;
Essi gemendo abbandonàr le belle
Region della luce e l'auree stelle.

E dispiegàr verso gli abissi il volo,
Ad inasprir ne' rei l'usate doglie.
Non passa il mar d'augei sì grande stuolo,
Quando ai soli più tepidi s'accoglie:
Nè tante vede mai l'Autunno al suolo
Cader co' primi freddi aride foglie.
Liberato da lor, quella sì negra
Faccia depone il mondo, e si rallegra.

Cessa allora il prevalere degli infedeli, finchè, sopraggiungendo una nuova schiera di crociati, non sono messi in fuga.

popolo francese, della cui epopea nazionale (*chansons de geste*) egli ed i suoi dodici pari o *paladini* (conti palatini) furono gli eroi prediletti, e celebrate le loro imprese contro gl'infedeli, e soprattutto contro gli Arabi di Spagna.

In questi canti, che da principio dovettero necessariamente esser composti nella lingua tedesca dei Franchi, s'adoperò tuttavia assai presto, nella Neustria, dove i Franchi erano in ben poco numero a petto della popolazione soggiogata, anche il linguaggio parlato da questa, cioè un latino alterato e corrotto, a cui, per opposizione al tedesco parlato dai Franchi, si dava il nome di romano (*roman*); e come questo divenne col tempo il linguaggio comune di tutto il popolo francese (nel quale Franchi e Romani s'unirono), così divenne anche il linguaggio proprio di quei canti, che ne presero il nome:[1] *romans*, d'onde il nostro *romanzi*. Questo nome fu poi esteso anche alle altre composizioni scritte in quella lingua; ma fra tutte i romanzi epici ebbero certamente il primato. Nè l'epica francese trattò soltanto argomenti nazionali: la vicinanza e le molte relazioni, forse anche la vita girovaga dei *trovèri* o cantori delle canzoni di gesta, fecero sì, che s'aggiungessero ai canti nazionali franchi, anche quelli che il popolo brettone aveva composti a glorificare il suo leggendario re Artù coi suoi prodi cavalieri erranti della Tavola rotonda. Indi due cicli principalissimi dei canti epici in lingua romanza d'*oïl* (come pur si chiamò, dal modo dell'affermazione, l'antico francese), diversissimi l'uno dall'altro, come per l'origine, così per l'indole e per la natura delle cose trattate: il *carolingio*, formato dalle canzoni di gesta, che celebravano qualche impresa collettiva dei Paladini, che insieme con Carlomagno davano prova di maraviglioso valore contro i nemici della fede e della nazione loro; il *brettone*, che cantava fatti disgregati e sconnessi di cavalieri dotati, oltrechè di braccio valoroso, anche di cortesia sconfinata e di gran desiderio d'onore, che non lasciava a loro far differenza dall'amico al nemico, e li conduceva soprattutto a prendere dove che si fosse la difesa dei deboli, degli oppressi, e massimamente delle donne, per le quali erano poi molto facili ad accendersi di fiamma amorosa.[2]

---

[1] V. per tutto questo la magistrale opera del Rajna più volte citata: e specialmente i capitoli I, X-XVI, XIX.

[2] Così esprime questa differenza il Bojardo nel c. XVIII della parte II dell'*Orlando innamorato* (st. 1-3):

Fu gloriosa Bertagna la grande,
Una stagion, per l'arme e per l'amore,
Onde ancor oggi il nome suo si spande
Sì, che al re Artuse fa portare onore,
Quando i buon cavallieri a quelle bande
Mostrano in più battaglie il suo valore,
Andando con lor dame in avventura;
Ed or sua fama al nostro tempo dura.
Re Carlo in Francia poi tenne gran corte,
Ma a quella prima non fu somigliante,
Benchè assai fusse ancor robusto e forte
Ed avesse Ranaldo e 'l sir d'Anglante;
Perchè tenne ad amor chiuse le porte
E sol si dette alle battaglie sante,
Non fu di quel valore o quella stima,
Qual fu quell'altra ch' io contava in prima.
Però che Amore è quel che dà la gloria
E che fa l'uomo degno ed onorato;
Amore è quel che dona la vittoria,
E dona ardir al cavallero armato etc.

Questi canti francesi passarono le Alpi assai presto, e quelli del ciclo brettone trovarono credito e gradimento presso la gente di miglior condizione, che li leggeva o ascoltava nella forma originale e cercava in parte di conformarvi i suoi costumi; ma il popolo preferì di gran lunga quelli che celebravano i paladini di Carlo Magno, che era considerato dagl'Italiani quasi come un eroe nazionale, perchè ripristinatore dell'Impero Romano d'occidente e difensor della Chiesa; e ne nacquer bentosto trascrizioni, traduzioni, imitazioni numerose in prosa ed in versi, che ebber nome di *storie, romanzi, cantari*. Di questi i cantastorie *(cantampanchi, cantori in panca)* facevano risonar le vie delle nostre città, come in Francia le corti e le piazze avevan risonato del canto epico dei menestrelli o dei giullari.[1]

b) Nella seconda metà del secolo XV poi, quasi contemporaneamente a Firenze e a Ferrara, i racconti cavallereschi parvero soggetto idoneo di grandi composizioni poetiche atte a formare un nuovo genere d'epopea, sebbene la cosa si tentasse con modi ed intendimenti diversi; perchè a Firenze, Luigi Pulci mercante letterato, come tanti fiorentini in quel tempo, seguì più dappresso i cantari del ciclo carolingio, mescolandovi certe sue strane fantasie ed usando un linguaggio molto popolaresco, anzi spesso plebeo; a Ferrara, Matteo Boiardo conte di Scandiano cavaliere cortesissimo e cultissimo, sebbene prendesse come eroi i paladini di Carlo, pur li trasformò, per così dire, in cavalieri erranti del ciclo brettone, mossi e agitati soprattutto da sentimenti di cortesia e d'amore, che gli spingono a strane imprese, che spesso non hanno che far niente con quelle di Carlomagno. Ma a ogni modo, così nell'opera dell'uno, come in quella dell'altro, i canti epici francesi si trasformano considerevolmente, e divengono la nostra epopea romanzesca, la quale ha certe proprietà tutte sue, che la distinguono da ogni genere di poesia epica, e segnatamente dall'epopea classica.

Le grazie e le bellezze dell'arte antica, fortemente gustate durante il secolo XV, che avea visto rinascere e fiorire gli studi delle lettere greche e latine, avevano formato nella gente più colta gusti e sentimenti diversi da quelli, che ancora vivevano nel popolo, e la facevano spesso compassionevolmente sorridere di quel che questo ammirava. Scorgeva essa pertanto nei cantari e nei romanzi cavallereschi alcunchè di grande, di affettuoso, di nobile; ma d'altra parte vedeva il grottesco, che poteva derivare dall'esagerazione della forza materiale, che si spiegava nei fatti dei cavalieri, specialmente nel

[1] *Menestrelli* (dal basso latino *ministerialis* formato da *ministerium* officio, incarico) erano gli addetti al servizio di qualche corte o di qualche signore; *giullari* (dal latino *iocularis*, onde il provenz. *juglar* e il francese *jougleor*, poi *jongleur*) giocolieri o cantori vaganti. V. RAJNA, *Op. cit.*, c. XIX, pag. 357, 358.

ciclo carolingio, non che dalle maraviglie delle fatagioni d'uomini, d'armi, di cavalli, e dalle strane operazioni dei nani e dei giganti, delle streghe e dei maghi. Quindi, se non si giunse veramente alla caricatura della cavalleria, opera riservata in tempi più tardi ad uno dei maggiori scrittori di Spagna Michele Cervantes, per lo mezo si fece or più or meno garbatamente quella dei canti cavallereschi, mescolando al serio il grottesco e il ridicolo, sia con l'esagerazione delle prodezze che i cantari narravano,[1] sia con l'invenzione di tipi nuovi e stranissimi, come il Margutte del Pulci;[2] sia col ritrarne

---

[1] Lasciamo stare quel che il Pulci fa fare a Morgante dinanzi a Babilonia (*Morg. magg.*, XIX, st. 167 sgg.); o le cose altrimenti maravigliose descritte nel singolarissimo episodio di Margutte (c. XVIII, XIX; basti acconnare, per saggio, il luogo, — c. XIX, st. 83 — dove Margutte, andato a cercare acqua da bere, perchè avevano arrostito un elefante,

....torna, e Morgante trovava
Che s'avea trangugiato insino all'osse
Del liofante, e' denti stuzzicava
Collo schidon del pino, ove e' si cosse);

o i colpi che dividon per mezzo i due Salincorni (X, 52-3; XVIII, 306); o quel che l'Ariosto fa fare a Orlando impazzato (*Orl. fur.*, XXIX-XXX); e contentiamoci di notare alcuni luoghi della parte più bella e più seria del *Morgante maggiore*, che è la descrizione della battaglia di Roncisvalle. Rinaldo vi giunge, guidato da un diavolo, insieme col fratello suo Riccardetto, quando già la battaglia si combatteva fieramente; e assalito da ogni parte dai Saracini,

....aspetta che 'l cerchio sia fatto;
E come e' vide tondo il rigoletto,
Baiardo fece girare in un tratto,
Per poter fare un colpo a suo diletto;
E trasse in modo un rovescio di piatto,
Che il capo spicca dal busto di netto
A venti, o più, se chi scrive non erra;
E caddon tutti i mozziconi in terra.

(c. XXVI, st. 98).

Più innanzi, Orlando si caccia addosso a Grandonio Saracino gigantesco e fortissimo, che ha ucciso Sansonetto, e che tenta invano di fuggirlo:

....come il Saracin fermo si volse,
Alzò la spada in alto quanto puote,
E sopra l'elmo a traverso gli colse,
Tanto che tutte divise le gote,
Il petto e 'l corpo; onde l'anima sciolse;
E poi la spada la sella percuote,
Sicchè pel mezzo recise il cavallo;
Ma Vegliantin fe' questa volta fallo,
Perchè la spada con tal forza viene,
Che bisogna per forza inginocchiarsi,
Tanto che quasi si ruppe le rene,
E non poteva alla fine rizzarsi,
Chè Durlindana confitto lo tiene,
Che un braccio e mezzo si vide ficcarsi
In su 'n un sasso, che sotterra trova;
Per la qual cosa Vegliantin giù cova,
E con fatica Orlando la ritrasse etc.

(c. XXVII, st. 31-32).

Baiardo è il cavallo di Rinaldo, *Vegliantino* quello d'Orlando, *Durlindana* la famosa spada di questo.

[2] Bastino, a darne un'idea, alcune delle parole, con cui egli si manifesta a Morgante, che lo richiede dell'esser suo:

....Il mio nome è Margutte,
Ed ebbi voglia anch'io d'esser gigante;
Poi mi pentì' quando a mezzo fui giunto;
Vedi che sette braccia sono appunto.

E richiesto se sia saracino o cristiano:

....A dirtel tosto,
Io non credo più al nero, ch'all'azzurro;
Ma nel cappone, o lesso, o vuogli arrosto,
E credo alcuna volta anco nel burro,
Nella cervogia e, quand'io n'ho, nel mosto,
E molto più nell'aspro, che il mangurro,
Ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
E credo che sia salvo chi gli crede.
E credo nella torta e nel tortello;
L'una è la madre, e l'altro è il suo figliolo etc.

(c. XVIII, st. 113, 115-116);

e narrata l'origine sua da una greca e da un turco e le sue prime avventure, fra le quali l'uccisione del padre suo, seguita:

Mi posi allato questa scimitarra
E cominciai pel mondo andare a spasso;
E per compagni ne menai con meco
Tutt'i peccati o di Turco o di Greco;
Anzi quanti ne son giù nell'Inferno:
Io n'ho settanta e sette dei mortali,
Che non mi lascian mai la state o 'l verno,
Pensa quanti e' n'ho poi dei veniali.
Non credo, se durassi il mondo eterno,
Si potessi commetter tanti mali,
Quant'ho commessi io solo alla mia vita;
Ed ho per alfabeto ogni partita.

(Ivi, st. 119-120).

Tira quindi innanzi con una enumerazione più copiosa e più strana assai, che non la faccia il Boccaccio nell'etopeia di ser Ciappelletto; con che cinica e burlevole spudoratezza te lo dican queste due strofe:

I sacramenti falsi e gli spergiuri
Mi sdrucciolan giù proprio per la bocca,
Come i fichi Sampier, que' ben maturi,

altri in modo ridicolo, come, per es., Astolfo sempre, e nel poema del Pulci perfino Carlomagno ridotto una specie di vecchio rimbambito, che si lascia aggirare dal traditore Gano di Maganza e sbertare volgarmente dai Paladini;[1] sia col volgere il racconto a intendimenti satirici,[2] o, specialmente dal Pulci, col mescolarvi immagini od espressioni curiose o anche basse e plebee, fin nelle parti più gravi, come puoi vedere nel *Morgante*, nella descrizione della battaglia di Roncisvalle.[3] D'altra parte poi il Boiardo, e dopo di lui l'Ariosto,

---

O le lasagne, o qualche cosa sciocca.
Nè vo' che tu credessi ch' io mi curi
Contro a questo o a colui; sara a chi tocca.
Ed ho commesso già scompiglio e scandolo,
Che mai non s'è poi ravviato il bandolo.
. . . .
Io t' ho lasciato indrieto un gran capitolo
Di mille altri peccati in guazzabuglio.
Che s' io volessi leggerti ogni titolo,
E' ti parrebbe troppo gran miscuglio;
E cominciando a sciorre ora il gomitolo,
Ci sarebbe materia infino a luglio.
Salvo che questo alla fine udirai,
Che tradimento ignun non feci mai.
(Ivi, st. 138, 142).

E nelle avventure che poi a lui e a Morgante riuniti incontrano, si manifesta assai bene questa indole sua; chè dappertutto egli ruba e fa prepotenze e rapine, sebbene il frutto poi ne sia goduto più che da lui dal suo più forte compagno.

[1] V. specialmente c. XIII, st. 28, c. XXII, st. 118, c. XXIV, st. 50. Rinaldo stesso, nel poema del Pulci, apparisce piuttosto un robusto villanzone, che un prode cavaliere.

[2] Nella descrizione della battaglia di Roncisvalle, il Pulci, dopo aver descritto come Orlando tagliasse un braccio a Zambugeri figliuolo del re Marsilio, e notato l'invilimento di questo, soggiunge:

Un cerchio immaginato ci bisogna,
A voler ben la spera contemplare;
Così chi intender questa storia agogna,
Conviensi altro per altro immaginare;
Perchè qui non si canta, o finge, e sogna.
Venute è il tempo di filosofare.
Non passerà la mia barchetta Lete,
Che forse su Misen vi sentirete.
Ma perchè e' c'è d'una ragion cicale,
Ch' io l' ho proprio agguagliate all' Indiane,
Che cantan d'ogni tempo e dicon male;
Voi che leggete queste cose strane,
Andate dietro al senso litterale,
E troveretel per le strade piane;
Ch' io non m' intendo di vostro anagogico,
O morale, o le more, o tropologico,
(C. XXVII, st. 40-41);

dove evidentemente si burlano quelli, che cercavano il senso allegorico e riposto in ogni opera poetica insigne. Ma il luogo più notevole di questo genere è quella parte dell' *Orlando furioso* (c. XXXIV, st. 73 sgg.), dove si ragiona argutissimamente di quello che trova Astolfo nel paradiso terrestre, satireggiando con leggiadre allegorie molte parti della vita degli uomini.

[3] Già dal bel principio, descritti in modo fra esagerato e ridicolo i due eserciti, esce in questa ottava:

Quivi già i campi l' uno all'altro accosto,
Da ogni parte si gridava forte;
Chi vuol lesso Macon, chi l'altro arrosto;
Ognun volea del nimico far torte.
Dunque veniamo alla battaglia tosto,
Sicch' io non tenga in disagio la Morte,
Che colla falce minaccia e accenna
Ch' io muova presto le lance e la penna.
(C. XXVI, st. 49);

poi nel forte della mischia ci mostrerà l'arcivescovo Turpino saltare come un capretto (XXVI, 62) o come un gatto (XXVII, 26), e *guarir del sordo* Turchione, schiacciandogli *il capo come al tordo* (XXVI, 63), e benedir con la spada, *infilsando Saracini per Paternostri* (Ivi, 141); e darsi da fare, per le molte morti, Caronte all' Inferno cogli altri demoni, e in cielo S. Pietro vecchio sudante e affannato (ivi, 90-91); e gli spiriti maligni leticarsi, su per aria, le anime dei Saraceni (XXVII, 51-52). Lucifero poi, nell' Inferno,

. . . . avea aperto tante bocche,
Che pareva quel giorno i corbacchini
Alla imbeccata, e trangugiava a ciocche
L'anime che piovean de' Saracini;
Che par che neve monachina fiocche,
Come cade la manna ai pesciolini:
Non domandar se raccoglieva i bioccoli
E se ne fece gonzi d'anitroccoli.
(XXVII, 54).

Ma l'esagerazione volgare e burlesca si manifesta specialmente nella descrizione del campo, quando la battaglia s'approssima al fine:

E Roncisvalle pareva un tegame,
Dove fosse di carne un gran mortito
Di capi e di peducci e d'altro ossame;
Un certo guazzabuglio ribollito,
Che pareva d' inferno il bulicame....
La battaglia era tutta paonazza,
Sicchè il Mar Rosso pareva in travaglio,
Ch'ognun per parer vivo si diguazza;
E' si poteva gittar lo scandaglio

mescolando, come abbiamo accennato, quel che prima era proprio di diversi cicli poetici, e intrecciando al racconto dei fatti d'arme quello delle avventure amorose, e vestendo poi i loro poemi di tal forma, che lasciasse apparire più che la reminiscenza degli studi fatti sui classici, dettero a quei componimenti sempre maggior varietà, e campo libero alla fantasia d'inventar mille cose, ora gravi e mirabili, ora strane e ridicole. I poeti, infine, che scrissero poemi cavallereschi, com'era naturale per la diversa condizione della cosa e dei tempi, non si nascosero, rimanendo indifferenti narratori come gli aèdi dell'antica epopea, o come quelli che l'antica epopea si proposero d'imitare esattamente, nè vollero apparire semplici ricantatori come i menestrelli o i giullari; ma anzi manifestarono spesso e in persona propria i propri sentimenti, i propri affetti, le proprie opinioni; nè soltanto riferendosi all'argomento trattato, ma talora con allusioni evidenti ai tempi in cui essi stessi vivevano, come può vedersi principalmente nel poema dell'Ariosto.[1]

Per tutto, in modo nel sangue si guazza,
E poi guardar, come suol l'ammiraglio,
Ovver nocchier, se conosce la fonda;
Chè della valle trabocca ogni sponda.
(XXVII, st. 56-57).

E accanto a tutto questo, luoghi stupendi non che altro, per forza di sentimento, come, per es., la morte di Baldovino da Pontieri (XXVI, 133, XXVII, 4-9, 46-47); e quella d'Orlando (XXVII, dalla st. 100 in giù), sebbene non vi manchi qualche tratto curioso, come il confrontare Orlando e Vegliantino con Piramo e Tisbe (st. 103), o il mostrarci Terigi, il fedele scudiero, rimanere impigliato per un piede sguazzando nel sangue come *un tocchetto di lamprede* (st. 99), e spaniarsi poi come un tordo (st. 107), per andare a cercare del suo signore.

[1] È noto come il Boiardo lasciasse interrotto il suo poema, nel 1494, al canto IX della parte III, scrivendo (st. 26):

Mentre che io canto, o Dio redentore,
Vedo l'Italia tutta a fiamma e foco
Per questi Galli, che con gran valore
Vengon, per disertar non so che loco.
Però vi lascio, in questo vano amore
Di Fiordespina ardente a poco a poco.
Un'altra volta, se mi fia concesso,
Racconterovvi il tutto per espresso.

Del poema del Pulci basterà ricordare il canto ultimo, in cui l'autore, oltre a una specie di critica delle ultime parti del suo racconto, e alle affettuose lodi di Lucrezia Tornabuoni, e poi di Lorenzo dei Medici, e di alcuni poeti amici suoi, come il Poliziano e il Bellincioni, parla anche degl'intendimenti modesti della sua musa, rammentando anche il suo proprio nome. Nell'*Orlando furioso* infine non c'è quasi canto dove l'A. non accenni a cose del tempo suo, e non solo facendo profetare o mostrare a Bradamante o ad Astolfo nella grotta di Merlino od altrove, le glorie dei principi estensi, o di capitani e poeti del secolo XVI; ma parlando in persona propria delle imprese o delle virtù del duca Alfonso e d'Ippolito cardinale, (per es., XIV, st. 2 sgg.; XV, 2; XVIII, 1-2; XXXVI, 2 sgg., XXXIX, 2 segg., XLI, 3 sgg.), o di poeti, pittori, poetesse etc. (XXXII, st. 1-2; XXXVI, st. 8 sgg.; XLV, 1 sgg.); e talvolta anche manifestando con calor di passione i sentimenti suoi per i mali, che turbavano nel suo tempo tutta la cristianità, e in particolare l'Italia. Così nel c. XVII, al proposito d'una giostra, ch'egli immagina celebrata in Damasco, esce in queste parole nobilissime (st. 73-79):

Soriani in quel tempo aveano usanza
D'armarsi a questa guisa di Ponente.
Forse ve gli inducea la vicinanza,
Che de' Franceschi avean continuamente,
Che quivi allor reggean la sacra stanza,
Dove in carne abitò Dio onnipotente; (*)
Ch'ora i superbi e miseri Cristiani,
Con biasmo lor, lassano in man de' cani.
Dove abbassar dovrebbono la lancia
In augumento della santa Fede,
Tra lor si dan nel petto e nella pancia
A destruzion del poco che si crede.

(*) Nota l'anacronismo del trasportare ai tempi di Carlomagno il regno franco di Gerusalemme posteriore di quattro secoli; forse fatto apposta per introdur quel che segue.

§ 8. Così, e per la diversa natura dell'argomento e per le condizioni del tempo nel quale sorse, il poema cavalleresco riuscì ben diverso dal vero poema epico. È, come questo, principalmente ed essenzialmente narrativo, e non gli disdice a quando a quando la forma grave e magnifica dell'antica epopea; ma se ne discosta massimamente per questi capi:

1°. Non ha a soggetto un'azione semplice ed unica, ma come un intreccio di più tele collegate fra loro più per accidente che per necessità, come, per es., nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, l'assedio di Parigi fatto da Agramante re dei Mori e le imprese relative dei Paladini di Carlomagno e dei

---

Voi, gente Ispana, e voi, gente di Francia,
Volgete altrove, e voi, Svizzeri, il piede,
E voi, Tedeschi, a far più degno acquisto;
Chè quanto qui cercate è già di Cristo.
Se cristianissimi esser voi volete,
E voi altri cattolici nomati, (*)
Perchè di Cristo gli uomini uccidete?
Perchè de' beni lor son dispogliati?
Perchè Gerusalem non riavete,
Che tolto è stato a voi da' rinnegati?
Perchè Costantinopoli, e del mondo
La miglior parte occupa il Turco immondo?
Non hai tu, Spagna, l'Africa vicina,
Che t'ha via più di questa Italia offesa?
E pur, per dar travaglio alla meschina,
Lasci la prima tua sì bella impresa!
O d'ogni vizio fetida sentina,
Dormi, Italia imbriaca, e non ti pesa
Ch'ora di questa gente, ora di quella,
Che già serva ti fu, sei fatta ancella?
Se 'l dubbio di morir nelle tue tane,
Svizzer, di fame, (**) in Lombardia ti guida,
E tra noi cerchi o chi ti dia del pane,
O, per uscir d'inopia, chi t'uccida;
Le ricchezze del Turco hai non lontane:
Caccial d'Europa, o almen di Grecia snida.
Così potrai o del digiuno trarti,
O cader con più merto in quelle parti.
Quel ch'a te dico, io dico al tuo vicino
Tedesco ancor: là (***) le ricchezze sono,
Che vi portò da Roma Costantino:
Portonne il meglio, e fe' del resto dono.
Pattolo ed Ermo, onde si tra' l'or fino,
Migdonia e Lidia, e quel paese buono
Per tante laudi in tante istorie noto,
Non è, s'andar vi vuoi, troppo remoto.
Tu, gran Leone, (****) a cui premon le terga
Delle chiavi del ciel le gravi some,
Non lasciar che nel sonno si sommerga
Italia, se la man l'hai nelle chiome.
Tu sei Pastore; e Dio t'ha quella verga
Data a portare, e scelto il fiero nome,
Perchè tu ruggi, e che le braccia stenda
Sì, che dai lupi il gregge tuo difenda.

E l'aver parlato delle Arpie, che infestavano la reggia di Senapo in Etiopia, gli fa cominciare il canto XXXIV così:

Oh fameliche, inique e fiere Arpie,
Ch'all'accecata Italia, e d'error piena,
Per punir forse antique colpe rie,
In ogni mensa alto giudicio (*****) mena!
Innocenti fanciulli e madri pie
Cascan di fame, e veggon ch'una cena
Di questi mostri rei tutto divora
Ciò, che del viver lor sostegno fôra.
Troppo fallò chi le spelonche aperse,
Che già molt'anni erano state chiuse:
Onde il fetore e l'ingordigia emerse,
Ch'ad ammorbar l'Italia si diffuse.
Il bel vivere allora si sommerse;
E la quiete in tal modo s'escluse.
Ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
È dopo stata, ed è per star molt'anni;
Fin ch'ella un giorno ai neghittosi figli
Scuota la chioma e cacci fuor di Lete,
Gridando lor: non fia chi rassomigli
Alla virtù di Calai e di Zete? (******)

Infine, cominciando dalla protasi stessa del suo poema, egli parla continuamente di sè, del suo amore, dal quale (per tacer d'altro) prende perfino delle similitudini, poichè quando ci descrive la prima ferita data da Mandricardo a Zerbino, egli dice (XXIV, st. 65-66):

Le lucid'arme il caldo sangue irriga,
Persino al piè di rubiconda riga.
Così talora un bel purpureo nastro
Ho veduto partir tela d'argento
Da quella bianca man più c'alabastro,
Da cui partire il cor spesso mi sento.

(*) Il re di Francia aveva il titolo di *re cristianissimo*, quel di Spagna di *re cattolico*.

(**) Complemento di *morir*. Le fanterie svizzere vivevano militando per chi le pagasse.

(***) A Costantinopoli, e nel regno Ottomano. Pattolo ed Ermo fiumi dell'Asia minore, che correvano sabbie aurifere. Migdonia e Lidia regni dell'Asia minore celebri per le ricchezze dei loro re Aliatte e Creso. Vedi come morde l'avidità delle ricchezze, che spingeva in Italia gl'Imperatori tedeschi.

(****) Papa Leone X. Nota la frase petrarchesca del quarto verso; nel settimo *ruggi* per rugga.

(*****) Condanna divina. Allude chiaramente agli stranieri chiamati e venuti in Italia.

(******) Calai e Zete figliuoli di Borea si favoleggiava che avesser liberato dalle Arpie la reggia di Fineo re di Tracia, sul quale l'Ariosto esemplò il suo re Senapo. Per il *Lete*, v. p. 32, n. 3.

guerrieri saracini; l'amore, la pazzia e il rinsavimento di Orlando; e l'amore di Ruggero per Bradamante, già introdotto anche dal Boiardo nel suo *Orlando innamorato,* a glorificare l'origine della casa d'Este; delle quali cose tutte il poeta accenna di voler trattare nella protasi del suo poema.[1]

2°. Non ha l'andamento uniforme e sempre alto, grave e come solenne del poema epico, nè quella necessaria sostenutezza di forma; ma a parti serie, gravi, affettuose, altre ne alterna leggiere o facete, e fino satiriche e grottesche, in modo da ricreare i leggitori col riso.

3°. Non è essenzialmente oggettivo, come la vera epopea; ma lascia libero il campo alla manifestazione dei sentimenti e dei pensieri del poeta.

---

[1] Non sarà forse inopportuno citarla e porla a fronte con quelle di alcuni poemi epici. Ecco, per es., quella dell'*Iliade* (I, 1-7, trad. cit.):

Cantami, o Diva, del Pelide Achille
L'ira funesta, che infiniti addusse
Lutti agli Achei, molte anzi tempo all'Orco
Generose travolse alme d'eroi,
E di cani e d'augelli orrido pasto
Lor salme abbandonò (così di Giove
L'alto consiglio s'adempia), da quando
Primamente disgiunse aspra contesa
Il re dei prodi Atride e il divo Achille.

E quella dell'*Eneide* di Virgilio (I, 1-7; trad. Caro):

L'armi canto e 'l valor del grande eroe,
Che pria da Troia, per destino, ai liti
D'Italia e di Lavinio errando venne:
E quanto errò, quanto sofferse, in quanti
E di terra e di mar perigli incorse,
Come il traea l'insuperabil forza
Del Cielo e di Giunon l'ira tenace:
E con che dura e sanguinosa guerra
Fondò la sua cittade, e gli suoi Dei
Ripose in Lazio, onde cotanto crebbe
Il nome dei Latini, il regno d'Alba,
E le mura e l'imperio alto di Roma.

E quello della *Gerusalemme liberata* del Tasso (I, st. 1):

Canto l'armi pietose e il Capitano,
Che il gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e colla mano
Molto soffrì nel glorioso acquisto;
E invan l'inferno a lui s'oppose, e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Chè il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

L'argomento del poema si trova enunciato nei versi scritti in corsivo, ed è veramente in ciascun caso un fatto semplice ed unico. I versi seguenti ne contengono un cenno più minuto e particolare, che ne delinei il procedimento: ma non accennano ad alcun fatto nuovo o diverso. Or si legga quella dell'*Orlando furioso* (I, 1-4):

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, le audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo imperator romano.
Dirò d'Orlando, in un medesmo tratto,
Cosa non detta in prosa mai nè in rima,
Che per amor venne in furore e matto,
D'uom che sì saggio era stimato prima;
Se da colei, che tal quasi m'ha fatto,
Che il poco ingegno ad or ad or mi lima,
Me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir quant'ho promesso.
Piacciavi, generosa Erculea Prole,
Ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo, che vuole
E darvi sol può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
Pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
Nè che poco io vi dia da imputar sono,
Che quanto io posso dar tutto vi dono.
Voi sentirete fra i più degni eroi,
Che nominar con laude io m'apparecchio,
Nominar quel Rugger, che fu di voi
E de' vostri avi illustri il ceppo vecchio;
L'alto valor e' chiari gesti suoi
Vi farò udir, se voi mi date orecchio;
E' vostri alti pensier cedino un poco,
Sì che tra lor miei versi abbiano loco.

Lasciando stare l'indeterminatezza e la molteplicità dei soggetti, che potrebbero intendersi annunziati nei primi versi; qui abbiamo espressamente promessi i tre argomenti da noi accennati nel testo; e il poeta poi non se ne sta contento a quelli soli. Nota inoltre come nei quattro ultimi versi della seconda strofa troviamo il primo dei moltissimi accenni, che fa il poeta alla donna ch'egli ama, e come sia poi soggettivamente protestata la gratitudine di lui al card. Ippolito figliuolo di Ercole d'Este.

In somma, mentre la solennità e l'unità sono le qualità caratteristiche del poema epico, qualità propria e caratteristica dell'epopea romanzesca è invece la fantastica varietà.[1] Quanto alla forma esteriore (se prescindiamo dalle volgarità del Pulci), e al metro in particolare, non c'è differenza; perchè l'ottava fu bentosto, presso di noi, metro proprio dell'epopea cavalleresca anche quando era popolare, e così rimase sempre, quando fu assunta a dignità di componimento letterario scritto con intendimento artistico. Solo il verso sciolto non vi si adoperò mai.

§ 9. Similmente è l'ottava il metro adoperato per lo più dagli scrittori italiani, che hanno composto *poemi eroi-comici*. Per tal modo si chiamano certe *composizioni narrative eroiche nella forma, comiche, cioè scherzevoli,*[2] *nella sostanza;* nelle quali si cerca di suscitare il riso, trattando al modo stesso dei fatti, che formano soggetto delle grandi epopee, fatti di niuna importanza, o anche ridicoli. Il contrasto, che nasce dall'accoppiamento di forma e sostanza così discordanti fra loro, non può non destare il riso, e questa specie di contraffazione delle cose gravi e solenni è uno dei fonti più naturali dello scherzo e del ridicolo. Quindi è antichissimo il poema eroi-comico, perchè certo antichissimamente sentirono gli uomini il bisogno di sollevarsi e ricrearsi collo scherzo; ed in fatti il *Margite,* di cui sembra che fosse autore un tal Pigrete di Caria, e la *Batracomiomachia,* ossia il combattimento delle rane coi topi, cantato, nella sua brevità, al modo stesso delle guerre e delle gare degli eroi,[3] son così antichi,

---

[1] E di questo aveva coscienza l'Ariosto, che lo dice espressamente:

> Come raccende il gusto il mutar esca,
> Così mi par che la mia istoria, quanto
> Or qua, or là più variata sia,
> Meno a chi l'udirà noiosa fia.
> Di molte fila esser bisogno parme
> A condur la gran tela, ch'io lavoro.
> (*Orl. fur.*, XIII, st. 80-81).

[2] Vedi più sotto, cap. XI, § 2.

[3] L'argomento è questo: Rubabriciole bel topolino di sangue reale, venuto alla sponda di un pantano, v'incontra Gonfiagote re dei ranocchi, che l'induce a visitare il suo regno montandogli sulle spalle, ma nel mezzo del lago, spaurito da una biscia, si tuffa e rifugia nel fondo; sicchè il povero topo affoga, imprecando alla perfidia di lui e gridando vendetta. Un altro topo, che si trovava sul lido, corre ad annunziare la sventura al re Rodipane, che chiama i topi alle armi e manda a dichiarar la guerra ai ranocchi; i quali ne rimangono spauriti, finchè non li conforta Gonfiagote con accorte parole, onde si armano anch'essi preparandosi a resistere. I Numi dal cielo veggono la guerra imminente, e Giove, che ne teme gran guai, invita gli Dei più bellicosi a sostener l'una parte o l'altra; ma Pallade con certi curiosi argomenti li consiglia di rimaner semplici spettatori; e così fanno. Intanto si combatte tra ranocchi e topi con varia fortuna, finchè l'arrivo del principe Rubatocchi non sembra assicurar la vittoria di questi, tanto

che furono attribuiti allo stesso divino Omero, cantore delle guerre dei Greci sotto le mura di Troia.[1]

Naturalmente, in questo genere di poemi la gravità dovrà essere tutta di forma e più apparente che reale, e tanto maggiore, quanto più basso sia l'argomento; non senza alcune uscite strane ed inaspettate, per le quali si mettano in vista circostanze ridicole, dove appunto sembri che l'argomento possa alquanto sollevarsi,[2] e tutto ciò senza che apparisca stu-

---

che Giove, lasciando la neutralità, scaglia un fulmine per disperderli; ma poco giova, chè dopo una prima fuga ritornano più arditi all'assalto. Allora Giove suscita in soccorso delle rane il popolo dei granchi, i quali fugano risolutamente i topi, e la guerra finisce.

[1] Non è da nascondere che alcuni critici tengono la *Batracomiomachia* di età molto più tarda; nè io posso pretendere di risolvere una tal questione, specialmente poi qui. Pur, senza una certa antichità, non mi saprei render ragione dell'attribuirla ad Omero, specialmente poi se tempi più antichi non avessero prodotto nulla di simile. Del *Margite* non resta nulla.

[2] Tutto questo potrai riscontrare nel migliore dei poemi eroicomici italiani, che è la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, modenese, del sec. XVII. Il soggetto è questo: Certi Modenesi, in una scorreria su quel di Bologna, entrano in città e prendono da un pozzo una secchia di legno, che portano a Modena, come trofeo. I Bolognesi scornati mandano due solenni ambasciate per riaverla, ma non vi riescono, neppure offrendo in cambio la terra di Crevalcuore; onde sdegnati dichiarano e muovono ai Modenesi la guerra. Se ne occupano allora gli dei dell'Olimpo, che prendon parte chi per gli uni e chi per gli altri. I Modenesi, dapprima sbigottiti, si rincorano poi pel favore di Federigo II, che manda loro il figliuolo Enzo: si combatte quindi con varia fortuna; ma infine Enzo rimane prigione, e i Modenesi intimoriti verrebbero a più miti pensieri, se non fosser le loro donne, e prima di tutte Renoppia Rangoni, l'eroina del poema, che ne mordono la viltà e respingono i Bolognesi. Tuttavia si fa una tregua, durante la quale si danno le più curiose avventure, e si cerca invano di conchiuder la pace, barattando Enzo colla secchia. In fine poi, dopo nuovi combattimenti, la pace si fa, lasciando tutto come stava, cioè la secchia nelle mani dei Modenesi ed Enzo prigione in Bologna.

Notevolissimi per singolarità eroicomica mi sembrano specialmente la descrizione del ricevimento pomposo fatto dai Modenesi alla secchia (c. I, st. 52-63); il concilio degli dei (II, 28 sgg.); le descrizioni dei fatti d'arme, e fra le altre la resa di Castelfranco, che per poco non s'ottiene briccolandovi un asino (IV, 7-11); l'atto di Renoppia, che, non piacendole quel che nella sua presenza si canta dal cieco Scarpinello, come da Demodoco cieco alla corte di Alcinoo, *chinò prestamente la man con leggiadria, e si trasse di piedi una pianella; ma l'orbo fu avvisato e fuggì via* (VIII, 75); il duello fra due poltroni spaccamonti Titta di Cola romano ed il conte di Culagna (nel quale sembra che il T. volesse satireggiare un signore modenese del tempo suo), dove questi si dà per morto al primo colpo, stimandosi ferito a morte per aver visto il rosseggiare d'un nastro della sua corazza (c. XI, specialm. st. 32-44); non che il luogo seguente, che citerò per saggio di questo genere. Durante la tregua vien giù pel Panaro una barca, d'onde scendono fra segni d'incantesimo due araldi, che sfidano a nome d'un cavaliere ignoto, tutti i migliori del campo: premio del vincitore lo scudo del vinto. Accettata la sfida, vengono atterrati al primo colpo tutti i migliori; solo resiste lungamente, ma infine è pure scavalcato, Titta romano. Una nuova cosa avviene poi il giorno dopo (C. IX, st. 66-82): Il vincitore manda a offrir gli scudi a Renoppia:

Lesse i nomi Renoppia; e quelli rese,
 Ch'esser trovò de' cavalieri amici;
 Gli altri di ritener consiglio prese,
 Come spoglie e trofei de' suoi nemici.
 Intanto il giostrator seguia sue imprese
 Con gli usati successi ognor felici;
 Quand'un guerriero ignoto in veste gialla
 Al ponte capitò su una cavalla.

La lancia lunga più d'ogn'altra avea
 Due palmi, e una pantera in sull'elmetto;
 Ma sospeso venia sì, che parea
 Ch'andasse a quell'impresa al suo dispetto.
 Sonàr le trombe, e 'l suon, che gli altri fea
 Dentro brillar, fa in lui contrario effetto.

diato o ricercato, ma anzi naturale espressione di un gentil narratore. Ammetterà quindi una varietà anche più sbrigliata di quella del poema cavalleresco, specialmente nella viva pittura di tipi strani e nell'immaginazione di grottesche avventure; ma non dovrà tanto abusarne, da cadere in troppa volgarità, o da farne scapitare il decoro.

Affine al poema eroicomico è (quando sia narrativa) la

Corre; ma sembra, ai timidi atti fore,
Portato dal destrier, non già dal core.
Pur si ristrigne negli arcioni e abbassa
La lancia in sulla resta, e gli occhi serra
In arrivando, e i denti strigne, e passa,
Come chi va sol per vergogna in guerra:
E a quell'incontro l'inimico lassa,
Con maraviglia de' due campi, in terra.
Allor tutta s'udì quella riviera
Gridar: viva il campion della pantera!
Ed ei, maravigliando, al suon rivolto,
Vide l'emulo suo giacer disteso;
Onde di sè per allegrezza tolto,
Fermossi a riguardar tutto sospeso.
Ma l'abbattuto, all'infiammato volto
Mostrando il cor di fiero sdegno acceso,
Ratto risorse, e con un piè percosse
La terra; e 'ntorno il pian tutto si scosse,
E s'estinsero i lumi, e 'l padiglione
Sparve fra tuoni e lampi in un baleno,
E l'isoletta diventò un barcone
Colmo di stabbio, di fascine e fieno.
Nè rimasero in esso altre persone,
Di tante, onde pur dianzi era ripieno,
Che 'l cavalier vittorioso, e un nano,
Ch'avea uno scudo e una lanterna in mano;
E lo scudo porgendo al cavaliere:
Questo è il premio, dicea, del vincitore,
Tratto dalla colonna, e in tuo potere
Lasciato al dipartir dal mio signore,
Che per ragion di cortesia, ti chere,
Che, come i' hai dell'alto tuo valore,
Così ti piaccia ancor farlo avvisato
Del nome e della patria onde se' nato.
Ringalluzzossi il cavaliero, e al nano
Rispose: Al tuo signor riferir puoi,
Che la mia stirpe vien dal lito ispano
Ed è famosa oltre i confini Eoi.
Quel don Chisotto in armi sì sovrano,
Principe degli erranti e degli eroi,
Generò di straniera inclita madre
Don Flegetonte il Bel, che fu mio padre.
Questi in Italia poscia ebbe domino,
E si fe' in ogni parte memorando:
Solo alla gloria sua mancò Turpino,
Che scrivesse di lui, come d'Orlando.
Eroe non l'agguagliò, nè paladino,
E sol cedè al valor di questo brando.
E perchè cosa occulta non rimagna,
Digli ch'io sono il Conte di Culagna.
Ma poich'ho soddisfatto al tuo desio,
E t'ho dato di me notizia intera,
Resta ch'ancor tu soddisfaccia al mio,
In dirmi il nome e la sua stirpe vera.
Rispose il nano: Informerotti anch'io
Di quel che brami: usciam dalla riviera;
Chè tanti cavalier, che colà vedi,
Bramano anch'essi quel che tu mi chiedi.
Giunser del fiume in sulla destra sponda,
Dove molti guerrier facean soggiorno,
Che subito che 'l nano uscì dall'onda,
Gli furon tutti a interrogarlo intorno.
Egli, che lingua avea pronta e faconda,
Fermando il piede: A voi, disse, ritorno,
Per soddisfare alla comune voglia:
State or a udir, nè alcun di me si doglia.
Poichè della città cacciati furo
Gli Aigoni dal furor de' Ghibellini,
E 'l Conte di Vallestra capo loro
Uscì cogli altri anch'ei fuor de' confini;
Trovò per arte magica un tesoro,
E fe' ne' monti al suo castel vicini
Una grotta incantata, ove gran parte
Del tempo stassi esercitando l'arte.
Quivi un figliuol di tenerella etate,
Ch'unico egli ha, detto Melindo, ei tiene;
Le cui maniere nobili e lodate
Destan nel vecchio padre amore e spene.
Questi, uditi i costumi e la beltate
E 'l valor che mostrò su queste arene
Una Donzella in questo proprio loco,
Arse per lei d'inestinguibil foco,
E con prieghi e sospir dal padre ottenne
Di comparire a far qui di sè mostra;
Onde sull'isoletta in campo venne
Armato, a mantener la bella giostra.
Ma il timoroso vecchio, a cui sovvenne
L'età ineguale alla possanza vostra,
Fece un incanto, ch'esser perditore
Per forza non potea, nè per valore.
Fu l'incanto ch'ei fe' con tal riguardo,
Che non potea cader Melindo a terra,
Se non venia un guerrier tanto codardo,
Che non trovasse paragone in terra;
E quanto più l'incontro era gagliardo,
Tanto meglio il fanciul vincea la guerra
Come il ferir del fulmine, che spezza
Con più furor, dov'è maggior durezza.
L'aste, il cavallo e l'armi, onde guernito
Era il fanciul, tutte incantate avea;
E chi traca la spada era spedito,
Chè dell'isola a forza uscir dovea.
Il cambiar lancia era miglior partito:
Ma non per questo il cavalier vincea,
Se non era di forza e di valore
Più d'ogni altro a Melindo inferiore.
Qui tacque il nano; e 'n giubbilo fu volto
Degli abbattuti il malconcetto sdegno.
Ma il conte di Culagna increspò il volto;
E ritirando il passo, e d'ira pregno,
Trasse la spada, e a quel piccin rivolto,
Chè di timore alcun non facea segno:
Tu menti, disse, mensogner villano,
E te lo manterrò con questa in mano.
Tu vorresti macchiar la mia vittoria;
Ma non la macchierai, brutto scrignuto,
Chè già nota per tutto è la mia gloria,
Nè scusa ha il tuo signor vinto e abbattuto.
Non volle il nano entrar seco in istoria:
Ma fatto a que' signori umil saluto,
Al Conte, che seguiva il suo costume,
Rispose: Buona notte; e spense il lume.

parodia,[1] travestimento in forma bassa e ridicola di qualche opera grande e grave, o trattazione in forma grottesca di un argomento serio ed alto o importante; ma risica di cadere in troppa irriverenza sia per argomenti nobili ed alti, sia per ammirabili opere d'arte, perchè possa essere un buon genere letterario, e perchè non debba, a lungo andare, generare stanchezza o disgusto.[2]

§ 10. Un genere assai singolare di poesia (talora anche di prosa) narrativa fu molto coltivato nei tempi di mezzo, e massime fra il secolo XI e il XIII, grandemente diverso da tutti quelli, che abbiamo fin qui esaminati: non era in sostanza altro, che il racconto d'una visione e la descrizione dei regni oltremondani, quali in quella visione apparivano. Naturalmente la parte descrittiva prevaleva sulla narrativa, e molto spesso l'autore supponeva d'aver avuto la visione egli stesso, e il componimento veniva a esserne soggettivo, tutto all'opposto della poesia epica. L'intendimento poi di tali scritture era tutto religioso e morale, perchè la rappresentazione della felicità celeste, e soprattutto quella dei tormenti dell'inferno doveva servire a innamorare gli uomini della vita buona e virtuosa e a metter loro paura della colpa e del vizio; nè vi mancavano talora avvertimenti e consigli, che meglio rivelassero l'intendimento dell'autore. V'erano spesso tratti assai immaginosi ed espressioni fortemente terribili; ma arte vera, per la rozzezza dei tempi e la semplicità degli autori, nessuna. Se non che la gran diffusione di quel genere e l'opportunità che porgeva alle immaginazioni sue indussero Dante Alighieri, il maggior nostro poeta, a servirsi di quella forma per rivestire un suo concetto maraviglioso, che rappresentasse allegoricamente la vita morale dell'uomo, e come questi possa dallo stato di colpa sollevarsi a contemplare nella purezza dell'animo suo le cose divine e a godere la beatitudine celeste. Con potenza di mente maravigliosa egli seppe riunire in armonia stupenda, nella descrizione del suo viaggio pei tre regni dell'Inferno, del Purgatorio e del

---

[1] Greco, da *parà* presso, e *odè:* quasi canto parallelo.

[2] Il più noto componimento italiano di questo genere è l'*Eneide travestita di G. B. Lalli,* pubbl. nel 1634; ma i miseri frizzi e i modi bassi o volgari seminati qua e là per isforzare i lettori al riso non valgono ad altro, che a generare disgusto e commiserazione per tanto spreco di tempo e d'ingegno.

Paradiso, tutto quello che può essere soggetto dell'operosità spirituale dell'uomo sulla terra, tutto quello che può servirgli al conseguimento della vera felicità temporale ed eterna: religione e morale, virtù e scienza, politica e poesia, lucubrazioni filosofiche o teologiche e affetti potentissimi d'ogni genere; e tutto con un'arte mirabile, sia nel concepire e ordinare i pensieri, sia nel rivestirli di forma splendidamente efficace, come può apparire, non che altro, dai luoghi, che nei primi capitoli di questi *elementi* ne siam venuti citando. Divise il suo poema in tre parti di trentatre canti ciascuna, mandandovi innanzi un canto, che fosse come proemio di tutta l'opera, e indicò ogni parte col nome di *cantica* (v. *Purgatorio,* XXXIII, 140); onde restò poi questo nome a significare un componimento, nel quale narrazione e descrizione s'alternassero, con qualche intendimento morale, e che nella forma della visione o in altro imitassero il poema di Dante; come furono, per es., la *Bassvilliana* e la *Mascheroniana* del Monti,[1] dove si conservò anche il metro della terzina, qual'era nella *divina Commedia.* Nondimeno si dette poi lo stesso nome anche a componimenti narrativi spogli della forma della visione, ma che avessero dell'immaginoso e del leggendario, senza nulla del soprannaturale epico, quali fu-

[1] Nella *Bassvilliana* si canta, come è noto, dell'anima di Ugo Bassville francese repubblicano ucciso in Roma il 14 di gennaio del 1793, che, salvata dall'inferno, ha per pena di purgatorio, aggirarsi guidata da un angelo, sopra Marsilia e Avignone e Orléans e altre parti di Francia, e infine sopra Parigi, in mezzo agli orrori dei rivoluzionari, e travagliarsi dello spettacolo di tanti delitti, massimo di tutti l'uccisione di Luigi XVI, e della vendetta che le altre nazioni ne prendono sulla Francia; la quale ultima parte è soltanto accennata, perchè gli eventi non volsero come s'immaginava il poeta, e il poema rimase interrotto al quarto canto. Nella *Mascheroniana* si descrive il volare al cielo dell'anima di Lorenzo Mascheroni, bergamasco, letterato e matematico insigne, morto a Parigi il 19 di luglio del 1800. Pianta dalle virtù e invitata da tutti i cieli che trasvola, finchè, insieme coll'anima del matematico francese Bartolommeo Borda, si ferma nella costellazion della lira; la fa quivi il poeta incontrar col Parini, prendendone occasione a vituperar gli eccessi dei rivoluzionari più feroci e le arti dei personali nemici suoi, non che ad esaltare Napoleone, di cui fa fare al Mascheroni uno splendido panegirico. Ma ecco apparire una mirabil visione: il trono dell'Eterno, a cui si sollevan da ogni parte del mondo preghiere di pace, fuorchè dall'Inghilterra; e dinanzi a cui perorano in senso diverso la Giustizia e la Pietà. L'Eterno fa *strumento del suo volere* Napoleone, e invia sulla terra l'angelo della guerra e quel della pace. Intanto ecco apparir l'anima d'Alessandro Verri e quella di Cesare Beccaria; e la prima parla d'un suo volo fatto intorno all'Italia superiore, di cui fa un quadro pietosissimo e tristo, incolpando di tanta miseria i governanti e introducendo a vituperarli anche l'anima dell'Ariosto. I suoi lamenti sono interrotti dall'annunzio lietissimo della pace conclusa fra gl'Inglesi e i Francesi ad Amiens (25 marzo 1802); e resta interrotta anche la cantica, proprio dove il poeta prepara i lettori ad ascoltare le parole del Beccaria

rono, per es., le cantiche del Pellico,[1] il quale v'adoperò il verso sciolto.

§ 11. In questa forma loro non erano cosa troppo diversa da quel che si chiamò piuttosto *poemetto,* o *racconto*, o *novella in versi,* narrazione poetica di qualche fatto singolare, ma sempre puramente umano e con qualche tratto fantasticamente immaginoso, che ricordasse le popolari leggende, ma senza la grandiosità magnifica dell'epopea. Furono racconti scritti per lo più in ottave, come, per es., quelli di Tommaso Grossi, che in questo genere superò forse ogni altro; e intesero piuttosto a commuovere e a destar negli animi tenerezza, o compassione, anzichè maraviglia o stupore; s'ebbero generalmente

[1] Per darne un'idea, farò un sunto della *Tancreda* del Pellico, il quale, secondo il gusto dei romantici, fece soggetto delle sue cantiche racconti che sembrassero di storia nazionale del Medio Evo: Eudo, vassallo ribelle di Adalberto signore di Saluzzo, vinto e proscritto, dà man forte contro di lui ai Saracini già insignoritisi di Genova e del Monferrato; poi, perchè Alzor capo di quelli pone per condizione della mercede pattuita, ch'egli rinneghi la fede, gli si volge contro, e vinto ripara in un luogo alpestre e remoto, dove mena vita solitaria con una sua figlia fanciulletta, Tancreda, ch'egli educa alle caccie e agli esercizi virili, lungi sempre dal consorzio d'ogni uomo. Un tal giorno, inseguendo a caccia una fiera, giunge al piano, e sente da un colono dipingere la mala condizione della sua patria dominata dai Saracini e maledire uno sleale traditore cristiano, che l'aveva data loro nelle mani. Travagliato dal rimorso vuole espiar la sua colpa; e la manifesta alla figliuola, insieme col proponimento di lasciar la solitudine e sollevar gli Alpigiani contro i Saracini in favor di Adalberto. Essa vuol seguirlo, ed egli, dopo aver vanamente tentato di dissuaderla, consente; ma rivelandole ch'egli l'aveva votata alla Vergine fin da quando si era ritirato in quel deserto, dimora troppo più sicura d'ogni altra a lei, che non avrebbe potuto contrar nozze, senza maledizione di sè e del padre. Essa vuol seguirlo a ogni modo; ed ecco ben tosto scendere al piano una mano di pastori condotti da un romito e da una donzella armata, ignoti a tutti, proprio quando Alzor era giunto a far prigioniero Lionello figliuolo di Adalberto. Le parole ispirate di Tancreda infiammano i Saluzzesi, che assalgono improvvisi i Saracini e li fugano. Eudo si rivela allora ad Alzor, ed offre il capo ribelle a Adalberto, che lo perdona ed onora; Tancreda combatte fieramente e ferisce Alzor stesso, nell'atto che questi sta per trucidare, a vendetta, Lionello. Per sette giorni si dà la caccia ai Saracini, che debbono chiudersi in Torino, a cui Adalberto vuol dar l'assalto, appena gli siano giunti certi rinforzi; ma intanto s'innamorano l'un dell'altro Lionello e Tancreda, pur senza rivelarsi il reciproco amore. Ma Eudo se ne accorge: rammenta alla figlia il voto, e le fa balenare alla mente il castigo divino, che avrebbe potuto colpire e loro e la patria, se l'avessero violato. Tancreda non risponde, ma accoglie le sue promesse in una fervida preghiera al Signore. Nell'assalto di Torino, Eudo muore; Lionello chiede la mano di Tancreda, che manifesta il suo voto, e, proponendole Adalberto di farlo sciogliere dal Pontefice, si dilegua un giorno di nascosto,

> .... e niun più la rivide!
> Narrò un pastor, ch'appo Torin, nel loco
> Ov'era dianzi de' Cristiani il campo,
> Un giovine guerrier – forse Tancreda
> Era – sovra una tomba intero un giorno
> Miseramente pianse. Indi disparve.
> Per ogni dove la cercaro. I monti
> Del Chiuson tutti corre, e vanamente,
> Il desolato Lionel: la grotta,
> Che già fu stanza di Tancreda, è al cervo
> Covil tranquillo. O dal dolor l'errante
> Giovinetta è perita, o, chi sa? spenta
> Da scellerati masnadieri! – Un inno
> La pia credenza tramandò che al Cielo,
> In grembo al padre, il terren vel serbando,
> La santa col suo fido Angiol volasse.
> Ma più mesta è una cantica, ed asserra
> Ch'era in Saluzzo un monistero, e in questo
> Qualche tempo, fra l'altre, una s'udìo
> Litaniar patetica e soave
> Voce – ma breve tempo! – e di Tancreda
> La commovente voce era, o parea.

una forma modestamente dignitosa, e, salvo qualche maggior libertà e qualche maggiore ornamento naturalmente richiesto dalla forma poetica, piuttosto che alle leggi dell'epopea, andaron soggetti a quelle, che studieremo più innanzi, di simili componimenti narrativi, che si sogliono scrivere in prosa.

§ 12. Un'altra simile specie di componimento poetico narrativo, ma che più di tutti i precedenti s'accostò talvolta al genere della poesia lirica, fiorì massimamente in Germania sulla fine del secolo scorso e nei principî del nostro, e per qualche tempo non mancò di cultori anche in Italia. Si volle, in brevi componimenti, ritrarre la poesia narrativa popolare del Medio Evo, componendo, quasi canti di menestrelli, piccole storie di fatti d'arme o d'amore circonfuse d'un certo che di misterioso, esposte in forma semplice e ingenua, generalmente tali, da ispirar sensi di compassione, di terrore, di mestizia; sebbene talora, come, per es., *il combattimento col drago* di Federigo Schiller, potessero aver lieta fine. Indi il nome di *rômanze,* che ricordava le vecchie canzoni in lingua romanza composte, ma che si estese bentosto a componimenti, che uscivano dai limiti, che questo nome poteva far supporre; dalle leggende si passò anche ai fatti della storia antica e moderna, alle nuove fantasie degli autori, ai fatti contemporanei ed ai sentimenti che potevano ispirare, come può vedersi, per tacer d'altro, nei *Granatieri* di Arrigo Heine; serbando pur sempre certa gravità e mestizia d'intonazione e l'andamento spezzato e misterioso del racconto, atto a tener sospesi gli animi dei lettori. I nostri poeti della scuola romantica scrissero romanze dell'una specie e dell'altra; e come a quelle prime assai s'accostarono, per l'argomento, anche le cantiche del Pellico; così la romanza ispirata da fatti e sentimenti contemporanei fu la forma prediletta dalla musa patriottica di Giovanni Berchet. E con quella che mi par la più bella delle romanze di lui (*Giulia*) mi piace di chiudere il presente capitolo: le trascuratezze della forma non vi si avvertono quasi, tanta è la potenza e il calore del santo affetto di patria, che tutta l'avviva; tanta la compassione del caso, che il cuor del poeta ha saputo immaginare. Il metro qui è una strofa di dodecasillabi, giacchè la romanza, da noi, come presso il popolo che prima l'usò,

ebbe più frequentemente i metri della poesia lirica, che quelli della poesia narrativa.

La legge è bandita: la squilla s'è intesa.
È il dì de' coscritti. — Venuti alla chiesa
Fan cerchio; ed un'urna sta in mezzo di lor.
Son sette i garzoni richiesti al Comune;
Son poste nell'urna le sette fortune; [1]
Ciascun vi s'accosta col tremito in cor. —
Ma tutti d'Italia non son cittadini?
Perchè, se il nemico minaccia ai confini,
Non vanno bramosi la patria a salvar? —
Non è più la patria, che all'armi gli appella:
Son servi a una gente di strania favella,
Sottesso le verghe chiamati a stentar. — [2]
Che vuol questa turba nel tempio sì spessa?
Quest'altra che anela, che all'atrio fa pressa,
Dolente che l'occhio più lunge non va?
Vuol forse i fratelli strappar dal periglio?
Ai brandi, alle ronche dar tutti di piglio?
Scacciar lo straniero? gridar libertà? —
Aravan sul monte; sentito han la squilla;
Son corsi alla strada, son scesi alla villa,
Siccome fanciulli traenti al romor.
Che voglion? Del giorno raccoglier gli eventi,
Attendere ai detti, spiare i lamenti,
Parlarne il [3] domani senz'ira o dolor.
Ma sangue, ma vita non è nel lor petto?
Del giogo tedesco non v'arde il dispetto?
Nol punge vergogna del tanto patir? —
Sudanti alla gleba d'inetti signori,
N'han tolto l'esempio; ne' trepidi cuori
Han detto: Che giova? siam nati a servir. —
Gli stolti!... Ma i padri? — [4] S'accoran pensosi,
S'inoltran, cercando con guardi pietosi
Le nuore, le mogli piangenti all'altar.
Su i figli ridesti coll'alba primiera
Si disser beati; chi sa se la sera
Su i sonni de' figli potranno esultar! —
E mentre che il volgo s'avvolta [5] e bisbiglia,
Chi fia quest'immota, che a niun rassomiglia,
Nè sai se più sdegno la vinca o pietà?

---

[1] Metonimia. Le sette schede o tessere indicanti che colui che le ha estratte deve andar soldato; mescolate, nell'urna, con altre, che faccian libero chi le estrae dall'obbligo del servizio militare.
[2] Pur troppo, non solo metaforicamente.
[3] L'articolo qui è peggio che superfluo.
[4] I padri dei giovani coscritti.
[5] Si aggira nella Chiesa, accalcandosi. Non bello; come non è bellissimo l'aggettivo sostantivato del verso seguente; ma la pittura dell'attitudine della povera madre è verissima.

Non bassa mai 'l volto, nol chiude nel velo,
Non par!a, non piange, non guarda che in cielo,
Non scerne, non cura chi intorno le sta. —
È Giulia, è una madre. Due figli ha cresciuto
Indarno! L'un d'essi già 'l chiama perduto:
È l'esul, che sempre l'è fitto nel cuor.
Penò trafugato per valli deserte;
Si tolse d'Italia nel dì, che l'inerte
Di sè, de' suoi figli fu vista minor.[1]
Che addio lagrimoso per Giulia fu quello!
Ed or si tormenta dell'altro fratello,
Chè un volger dell'urna rapire gliel può.
E Carlo dei sgherri soccorrer le file!
Vestirsi la bianca divisa del vile!
Fibbiarsi una spada, che l'Austro aguzzò!
Via via, con l'ingegno del duol, la tapina
Travalica il tempo, va incontro indovina
Ai raggi d'un giorno che nato non è:
Tien dietro a un clangore di trombe guerriere;
Pon l'orme su un campo; si abbatte in ischiere,
Che alacri dell'Alpi discendono al piè.
Ed ecco altre insegne con altri guerrieri,
Che sboccano al piano per altri sentieri,
Che il varco ai vegnenti son corsi a tagliar.
Là gridano: — Italia! Redimer l'oppressa! —
Qui giuran protervi serbarla sommessa:
L'un'oste su l'altra sguaina l'acciar.
Da ritta spronando si slancia un furente,
Un sprona da manca, lo assal col fendente,
Nè svia da sè il colpo, che al petto gli vien!
Bestemmian feriti. Che gesti! che voci!
La misera guarda, ravvisa i feroci: —
Son quei che alla vita portò nel suo sen.[2]
Ahi! ratto dall'ansie del campo abborrito
S'arretra il materno pensiero atterrito:
Ricade più assiduo fra l'ansie del dì.[3]
Più rapido il sangue ne' polsi a lei batte:
Le schede fatali dall'urna son tratte.
Qual mai sarà quella che Carlo sortì?
Di man de' garzoni le tessere aduna,
Ne scruta un severo la varia fortuna,
Determina i sette che l'urna dannò.

---

[1] Manifesta allusione ai moti liberali infelicemente riusciti del 1821, che anche l'autore avevano fatto esular dalla patria.

[2] A chi non si commuove dello strazio della misera madre, che immagina i due figli del suo seno combattenti in due campi nemici, e in qual guerra! si potrebbe rivolgere la famosa interrogazione d'Ugolino a Dante.

[3] Dalla paurosa immaginazione d'una futura battaglia abominevole ritorna all'ansietà del giorno presente, che teme debba rapirle il figliuolo che le è rimasto.

Susurro più intorno, parola non s'ode:
Ch'ei sorga e li nomi la plebe già gode,
Già l'avido orecchio l'insulsa[1] levò.
E Giulia reclina gli attoniti rai
Sul figlio, e lo guarda d'un guardo, che mai
Con tanto d'amore su lui non ristè.[2]
Oh angoscia! Ode un nome: — non è quel di Carlo; —
Un altro, ed un altro: — non sente chiamarlo; —
Rilevan già il quinto: — no, Carlo non è.
Proclamano il sesto: — ma è il figlio d'altrui;
È un'altra la madre, che piange per lui.
Ah! forse fu invano, che Giulia tremò.
Com'aura che fresca l'infermo ravviva,
Soave una voce dal cor le deriva,
Che grazia il suo prego su in cielo trovò.
Le cresce la fede: nel sen la pressura
Le allevia un sospiro;[3] con men di paura
La settima sorte sta Giulia ad udir.
L'han detta: — è il suo figlio: — doman vergognato,
Al cenno insolente d'estranio soldato,
Con l'aquila in fronte vedrallo partir!

CAPITOLO IX.

Della poesia didascalica.

Sommario. — § 1. Passaggio dalla poesia oggettiva alla soggettiva. — Primitiva poesia didascalica. — § 2. Poema didascalico e sue vicende nei vari tempi. — § 3. Qualità che gli son proprie. — § 4. Poesia didascalica morale. Satira e suoi vari generi. *a)* Varie forme della satira. *b)* Qualità che richiede. *c)* Esempi delle varie forme della satira. *d)* Satira politica moderna. — § 5. Componimenti affini alla satira. *a)* Sermone ed epistola. *b)* Capitolo.

§ 1. Le primitive monarchie patriarcali, che abbiam visto così favorevoli al vigoroso fiorire della poesia epica, si andarono col tempo, dove più e dove meno lentamente, o trasformando o spegnendo. Così in Grecia il gran movimento

[1] Quella stolida plebe, che accorre per pura curiosità a vedere quel che dovrebbe far fremere di sdegno ogni animo che sentisse l'amor della patria.
[2] Affettuosissimo e sommamente vero; come è commoventissimo e atto a tenere gli animi angosciosamente sospesi tutto il racconto che segue.
[3] Soggetto. Un sospiro, che Giulia manda, alleggerisce l'affanno che l'opprime.

coloniale, che seguì alla migrazione dei Dori e fece fiorire e vigoreggiare la vita ellenica specialmente su quelle coste dell'Asia minore, dove i Greci si erano riparati tutti a un modo miseri e fuggiaschi e bisognosi dell'opera concorde d'ognuno per provvedere ai casi loro; fece sorgere o governi oligarchici, o dominazioni tiranneschè, le quali non avevano a fondamento il diritto del sangue divino, ma la forza, l'accortezza, o la sapienza di chi se l'era guadagnate. Tanto che altri spesso agognavano o tentavano di usurparle, specialmente dopochè i primi secoli di vita fortemente operosa ebber procurato alle colonie una floridezza considerevole e una forza di espansione, che superava quella della madre patria. Tutto questo generava bisogni nuovi, e apriva nuovi campi anche all'opera intellettuale degli uomini, e però alla poesia.

Non che per questo dovesse subito spegnersi la poesia epica; anzi, quei canti, che erano come il più caro e sacro ricordo della patria lontana, della prima madre comune, doverono esser più assiduamente cantati, ed ascoltati dai coloni, specialmente nei primi tempi, con amore più caldo; tanto è vero che le colonie ioniche sono assegnate come patria all'autore dei maggiori poemi, in cui la Grecia sentisse esaltata la sua gloria nazionale. Ma, come quella poesia aveva prima servito anche a mantener la fedeltà dei popoli ai re discendenti degli eroi, così era naturale che la poesia potesse e dovesse ora, che il popolo era divenuto una forza utile nello stato a favorire o a combattere chi lo governava, servire da un lato a educare il popolo nei suoi doveri, dall'altro a eccitarlo e infiammarlo a seguire piuttosto questa parte o questa fazione, che quella. D'altra parte poi in tanto fiorir di commerci, in tanto conoscer di nuove genti e di nuove terre, in tanto correr di pericoli comuni, in tanto spiegar di comune operosità, le menti dovevano aprirsi, e sentirsi gli uomini come spinti ad ammaestrarsi e ad eccitarsi l'un l'altro, a far tesoro anche per altri dell'esperienza acquistata, e però a manifestarne i frutti con una certa solennità, in modo che rimanessero lungamente nella memoria altrui. Tutte queste varie cause dovevano far fiorire accanto alla vecchia poesia oggettiva la soggettiva, manifestazione dei sentimenti o dei pensieri di chi la componeva, rivolta ad ammaestrare, o a persuadere,

o ad eccitare chi l'ascoltava, e però o *didascalica* o *lirica*, secondochè poi si chiamò.

Qualche alito di cosiffatta poesia si sente già nei poemi stessi di Omero. Non che il poeta non si serbi sempre, come abbiam visto, estraneo alla sua narrazione; ma accanto al racconto dei fatti visibili e sensibili, noi vediamo a quando a quando come infiltrarsi l'ammaestramento, il ragionamento, la sentenza, come, per es., talvolta nelle parole di Nestore, o di Polidamante nell'*Iliade*, o nell'*Odissea* nel parlar di Minerva per bocca delle varie persone di cui prende l'aspetto; e talvolta manifestarsi sentimenti svariati, nei conforti baldanzosi dei combattenti, o nelle ingiurie che i nemici si scambiano, o nelle preghiere agli dei, nei pianti innalzati davanti ai guerrieri caduti in battaglia, nelle affettuose parole di Andromaca, di Ecuba, di Penelope.[1]

Nè, d'altra parte, la prima poesia soggettiva è spogliata d'ogni elemento epico. Anzi, specialmente la poesia didascalica, che si trova in fiore prima della lirica, ci apparisce spesso con l'epica mescolata e intrecciata, nè, come vedremo, se ne libera interamente mai. Il più antico monumento, che ne possediamo, cioè il poema intitolato *le opere e i giorni* di Esiodo, che si fa generalmente posteriore di un secolo ai poemi d'Omero, comincia, dopo l'invocazione delle Muse. con una mitica distinzione di due specie di discordia, a cui tien dietro il racconto del mito di Prometeo e di Pandora, ed una sposizione pur mitica, ma non troppo dissimile da quel che poi pensarono i primi filosofi greci, delle cinque età del genere umano;[2] dalla quale, per

---

[1] V. sopra, pag. 308, n. 1; e leggi queste parole di Teodoro Bergk, da cui il Mancini prende le mosse nello studio, che ivi ho citato: " Si è cercato di spiegare in parte con ragioni filosofiche, in parte con ragioni storiche, che l'*Epos* dev'essere considerato come il primo e più antico genere di poesia, mentre la lirica si svolse indipendentemente subito dopo. Se s'intende per lirica la pura poesia soggettiva, in cui l'oggettività cade di fronte al sentimento, si ha ragione, poichè una tal forza del sentimento individuale manca nei tempi antichi. Ma questa è solo la forma più intensiva della poesia lirica; ve n'ha un'altra, se si vuole, meno sviluppata, dove il sentimento non si separa del tutto dall'oggetto, sibbene ad esso s'innalza e in lui si sprofonda ". — Insomma, poesia oggettiva e soggettiva son naturali produzioni dell'animo umano sempre; ma le condizioni dei tempi e della civiltà favoriscono piuttosto lo sviluppo dell'una o quel dell'altra; e per esse è più precoce quello dell'oggettiva, che giunge prima a maturità, finchè non si sviluppano tanto, da sopraffarla per le mutate condizioni dei tempi, i germi della poesia soggettiva, che pur vivevano e in quella ed accanto a quella.

[2] V. 108 sgg. La prima era stata quella *dell'oro:* il regno di Saturno, in cui gli uomini non conoscevano fatica nè dolore, ma godevano ogni bene, producendo i suoi frutti spontanea e non lavorata la terra, e *morivano come domati dal sonno;* la seconda *molto peggiore,* quella *dell'argento,* in cui gli uomini ebbero cento anni di puerizia, seguita da vita virile brevissima: stolti, rissosi, empii, e però presto sterminati dall'irato Giove; terza l'età *del rame,* di gente robusta e violenta, di salde membra e d'animo di diamante; non curante di cibo, ma sempre nelle pugne, tanto che si dispersero gli uni con gli altri, e morirono oscuri ed ignobili. Quarta, *più giusta e migliore,*

mezzo del racconto, forse non opportunissimo, di un grazioso apologo dello sparviero e dell'usignolo,[1] si passa poi agli ammaestramenti, che dà Esiodo al fratello Perse, e che sono di genere svariatissimo, cominciando dal consiglio di fuggir le contese, specialmente coi potenti, e seguendo coi conforti a fuggir la pigrizia e con certe massime di economia domestica. L'aver accennato come fonte di ricchezza il lavoro, serve poi al poeta, per dar consigli sul miglior modo di lavorare la terra e sul distribuire i lavori secondo la stagione, che sono la parte più considerevole del poema; il quale ne contien poi tuttavia anche altri svariatissimi fin sulla navigazione e sul matrimonio, e si chiude con una nota dei giorni che son più opportuni e di migliore o peggiore augurio a far checchessia. Nè mancano anche in questa parte accenni mitici qua e là; ma dappertutto, o quasi, apparisce o si manifesta la persona del poeta, sia nel rivolgere spesso la parola al fratello, sia nell'accennare ai casi propri;[2] sicchè abbiamo in quel poema come un documento chiarissimo del passaggio dalla poesia oggettiva alla soggettiva.

§ 2. Il progredire della cultura intellettuale nelle colonie greche, e specialmente nella Ionia, favorì dapprima il fiorir della poesia didascalica, poichè i primi filosofi rivestirono di forma poetica le loro immaginazioni. Tanto più che gli argomenti delle loro indagini grandemente vi si prestavano. Oltre gli avvertimenti e i consigli intorno alla vita pratica, le prime questioni, che essi si proposero, furono intorno alla origine del mondo, o, per dir più proprio, intorno alla prima

la schiatta degli *eroi*, sangue degli dei, che compirono le grandi imprese intorno a Tebe ed a Troia e che morti, abitano le isole fortunate, in mezzo all'Oceano, dove regna Saturno. Quinta l'età *del ferro*, nella quale vive il poeta, che ne parla soggettivamente a questo modo: " Così non fosse toccato a me di vivere fra i quinti uomini; ma o morir prima, o nascer più tardi! Poichè ora è la schiatta ferrea; nè travagliati cessano mai dalla fatica e dal dolore, nè giorno, nè notte " (v. 172 sgg.).

[1] " Così disse uno sparviero a un usignolo dal collo variopinto, che afferrato cogli artigli portava altissimo nelle nubi; e quello trafitto dagli artigli miseramente piangeva; egli poi impetuosamente gli disse queste parole: — Sciagurato, che gridi? Ti stringe ora uno molto più potente (di te); e sei qua dove io ti porto, pur essendo usignolo; e se vorrò, o ne farò cena, o ti lascerò andare. Stolto chi voglia affrontarsi coi più potenti: non avrà vittoria, e soffrirà colla vergogna dolore. — Così disse lo sparviero rapido volatore, uccello dalle ampie ale. E tu, o Perse, osserva la giustizia e non accumulare ingiurie; poichè l'ingiuria è cattiva al mortale debole " (v. 201-212).

[2] " Aspetta tu finchè venga il tempo opportuno al navigare, e allora traggi nel mare la veloce nave, e ponvi il gradito carico, per portarne a casa guadagno; siccome il padre mio e tuo, o stoltissimo Perse, soleva andar per mare nelle navi, in cerca di vita agiata; il quale una volta venne anche qua, lasciata Cuma d'Eolia e corso molto mare nella nave nera: non fuggendo abbondanza, nè ricchezza, nè prosperità, ma la trista povertà che Giove dà agli uomini. E si fermò presso all'Elicona in un misero villaggio, Ascra, tristo d'inverno, nell'estate molesto, buono mai " (v. 628-638).

materia, dalla quale, secondo loro, tutte le cose esistenti si erano venute formando; e le risolvevano ciascuno in modo diverso, aiutando spesso i pochi dati dell'osservazione o dell'esperienza e le poche deduzioni del raziocinio con certe immaginazioni fantastiche, che erano miti belli e buoni, convenientissimi a persuadere, o ad allettare coloro, che erano avvezzi a non ascoltare altro, e attissimi, come i miti divini ed eroici, a ricevere la veste della forma poetica. Pertanto, o sotto forma di *poema didascalico*, che è quanto dire *trattazione poetica di un argomento scientifico o tecnico*, o sotto quella di componimenti più brevi, o anche di sentenze poetiche separate (poichè non restano di tutto ciò, se non dei frammenti), la poesia didascalica perdurò lungamente, coll'ufficio e lo scopo di ammaestrare, o insegnare.

Ma il proceder dei tempi e della cultura cambiò poi questa condizione di cose. Le opinioni contraddittorie dei primi filosofi e l'educazione del raziocinio, generando sfiducia e talora anche dispregio di quelle prime disquisizioni, avviarono le menti ad altro cammino: abbandonato il fantasticare immaginosi sistemi cosmogonici, si cominciò a far consistere il sapere nella sottigliezza acuta del ragionamento, che poteva servire anche nei bisogni della vita pratica; e così la poesia venne come bandita dall'insegnamento, al quale non si adattava più, anzi poteva spesso riuscire sconveniente per difetto di esattezza, come d'altra parte la diffusione della scrittura la rendeva inutile ad aiutar la memoria.

Così la poesia didascalica, se non venne meno, dovè mutare scopo e quasi natura. La tendenza delle età colte a imitare e riprodurre mediante l'arte quanto di bello abbiano naturalmente prodotto altre età, come fu causa che si scrivessero epopee di riflessione, così pure produsse nuovi poemi didascalici, i quali non ebbero più lo scopo di servire all'insegnamento, a cui troppo meglio conveniva il trattato in prosa; ma sibbene quello di cogliere e rilevare e mettere in luce quanto di bello, di vivo, di grande, in somma di poetico, si potesse negli argomenti scientifici o tecnici, ed imitare così i poemi didascalici sorti naturalmente o necessariamente in tempi più remoti.

§ 3. Non fu quindi, nè poteva essere il poema didascalico

una nuda esposizione di dottrine e di fatti naturali o scientifici; ma una rappresentazione di questi avvivata da quanto potesse allettare ed accendere la fantasia: vive descrizioni di avvenimenti, di fenomeni, di luoghi; ricordi storici, narrazioni di miti favoleggiati dagli antichi, o anche immaginati o raffazzonati dal poeta, a rappresentare più vivamente in casi particolari quel che suole o può generalmente avvenire; e ciò senza mai perder di vista il soggetto principale e serbando un certo ordine delle varie parti o dei vari aspetti sotto i quali si considera, sebbene non si possa nè debba in questo esser così rigorosi, come nell'esposizione che si propone per fine l'insegnamento; sempre poi cercando di trasportar vita e sentimento umano anche nella materia inanimata; il che, se sia fatto con gusto e con garbo e senza sforzo, piacerà sempre,[1] perchè sarà consono alla natura della immaginazione umana, che giunse naturalmente per questa via a foggiare e i traslati, e i miti, e gli apologhi.[2]

Genere di componimento difficilissimo a chi voglia far cosa di utile diletto e degna della forma poetica; e nel quale

[1] Prendi come esempio le *Georgiche* di Virgilio. Egli divide fino dalla protasi (I, 1-5) la materia del suo canto in quattro parti, che rispondono ai quattro libri del poema. Tratta nel primo della coltivazione dei grani: e prima delle operazioni necessarie a preparar la sementa, poi delle stagioni a questa propizie, indi degli strumenti, che vi sono necessari, poi del lavoro che essa richiede, per venir quindi alle altre occupazioni degli agricoltori in ogni tempo dell'anno. Ma queste sono le linee generali, tramezzo alle quali, più e più cose interpone il poeta, dalle nozioni di cosmografia, e dalla mitica origine delle difficoltà della vita umana e delle arti, ai segni celesti, che sembrarono annunziare e condannare la morte di Giulio Cesare. Così nel secondo vedrai parlato prima in generale dei vari modi, in cui si producono le piante, poi del modo di educare le piante selvatiche cogl'innesti e colla cultura; indi dei terreni e delle posizioni più convenienti a ciascuna, ma particolarmente alle viti; dei pericoli che queste corrono e del modo di guardarsene; poi similmente degli ulivi. Ma vi trovi framezzo una maravigliosa lode dell'Italia e delle sue bellezze naturali ed artistiche; vi trovi un'altra bella lode della primavera e un accenno all'origine delle rappresentazioni sceniche, e infine uno dei luoghi più belli di tutto il poema, le lodi della vita campestre, colla espressione dei desideri più vivi del poeta. Ma la fine del IV libro è forse sopra tutto notevole: il poeta ragiona delle api, e fra le altre cose, di uno strano modo di riaverle, se morte o sparite. Questo gli dà occasione a raccontar più d'un mito. Il segreto era stato insegnato al pastore Aristeo dalla madre Cirene: egli ridice il piangere d'Aristeo per le api perdute; descrive l'abitazione della madre fra le Ninfe oceanine, e fa che mandi il figliuolo per consiglio a Proteo. Indi ha occasione di parlare di questa strana divinità imitando Omero, ma non gli fa dire ad Aristeo, se non la colpa, ond'egli è stato punito, e però gli fa narrare il mito di Orfeo, di cui nessuno vorrà rimproverare a Virgilio l'inopportunità, perchè è della più viva ed affettuosa poesia della letteratura latina. Indi fa tornare Aristeo da Cirene, che gli dice il da fare e gl'insegna il modo di riaver lo sciame delle api. Via davvero troppo lunga, e che ti può fare intendere quanto il poema didascalico sia diverso dal trattato.

[2] V. sopra, pag. 60, 311; e cfr. sotto, c. XIV, II, § 10, *a*.

nessuno forse raggiunse mai[1] la perfezione di due grandi poeti latini Tito Lucrezio Caro e Publio Virgilio Marone, il primo dei quali espose in modo altamente poetico, nel poema *della natura delle cose,* il sistema filosofico di Epicuro; l'altro cantò dell'agricoltura e dell'allevamento del gregge e delle api in modo ammirevole e inarrivato, benchè gl'imitatori di lui siano stati moltissimi, così nella nostra come nelle altre letterature moderne, in cui può dirsi che il più della poesia di questo genere sia d'imitazione virgiliana.

In tempi, come sono i nostri, nei quali si ricerca negli studi scientifici, mediante analisi rigorosa, la cognizione precisa ed esatta dei più minuti particolari, s'intende che poco possa venir coltivato il poema didascalico, quale l'abbiamo fin qui considerato. Altri forse sorriderebbe di quel modo di trattare argomenti scientifici, altri forse ne sarebbe infastidito, o almeno ne rimarrebbe indifferente. Pertanto il poema didascalico, dopo essersi fatto quasi puramente descrittivo,[2] ha

---

[1] S'intende, purchè non si voglia considerare come poema didascalico la *divina Commedia*. La quale, per verità, abbonda di parti veramente didascaliche e si propone un fine d'alto ammaestramento morale; ma non mi sembra che possa chiamarsi poema didascalico, perchè non contiene la sposizione, per quanto libera e poetica, di un determinato argomento dottrinale.

[2] Tale è, per es., il poema didascalico più originale delle nostre lettere, voglio dire l'*Invito a Lesbia Cidonia* del Mascheroni, che invita la contessa Secco Suardo Grismondi di Bergamo, donna cultissima ed autrice anche di lodati versi, a visitar Pavia, di cui le vien descrivendo, immaginando di farsele come guida, tutto quello, che serve agli studi delle scienze fisiche nell'università. E lo fa insieme da scienziato e da poeta, come puoi vederlo dal luogo, che ne cito, per saggio della forma e dei modi, che convengono al poema didascalico:

Andiamo, Lesbia: pullular vedrai
Entro tepide celle erbe salubri,
Dono di navi peregrine: stanno
Le prede di più climi in pochi solchi.
Aspettan te, chiara bellezza, i fiori
De l'Indo: avide al sen tuo voleranno
Le morbide fragranze americane,
Argomento di studio e di diletto.
Come verdeggia il zucchero tu vedi
A canna arcade simile; qual pende
Il legume d'Aleppo dal suo ramo
A coronar le mense util bevanda;
Qual sorga l'ananas, come la palma
Incurvi, premio al vincitor, la fronda.
Ah! non sia chi la man ponga alla scorza
De l'albero fallace avvelenato,
Se non vuol ch'aspre doglie a lui prepari
Rossa di larghi margini la pelle.
Questa pudica da le dita fugge;
La solcata mammella arma di spine
Il barbarico cacto; al sol si gira
Clizia amorosa: sopra lor trasvola
L'ape ministra de l'aereo mele:
Dal calice succhiato in ceppi stretta
La mosca in seno al fior trova la tomba.
Qui pure il sonno con pigre ali, molle
Da l'erbe lasse conosciuto dio,
S'aggira, e al giunger d'Espero rinchiude
Con la man fresca le stillanti bocce,
Che aprirà ristorate il bel mattino.
E chi potesse udir de' verdi rami
Le segrete parole, allor che i furti
Dolci fa il vento su gli aperti fiori,
De gli odorati semi, e in giro porta
La speme de la prole a cento fronde;
Come al marito suo parria gemente
L'avida pianta susurrar! chè nozze
Han pur le piante: e Zefiro leggiero
Discorritor de l'indiche pendici
A quei fecondi amor plaude aleggiando.
Erba gentil (nè v'è sospir di vento)
Vedi inquieta tremolar sul gambo.
Non vive? e non dirai ch'ella pur senta?
Ricerca forse il patrio margo, e 'l rio,
E duolsi d'abbracciar con le radici
Estranea terra sotto stelle ignote,
E in europea prigion bevere a stento
Brevi del Sol per lo spiraglio i rai;
E ancor chi sa che, in suo linguaggio, i germi
Compagni, di quell'ora non avvisi,
Che il Sol, da noi fuggendo, a la lor patria,
A la Spagna novella il giorno porta?

(v. 468-519).

ora ceduto il luogo alla poesia lirica, la quale espone, fra gli altri, anche i sentimenti, che può suscitare nell'animo umano la considerazione delle maraviglie della Natura, o della scienza, o dell'arte, e anzichè pretendere d'insegnarle, che non sarebbe ufficio suo, tende a suscitare per quelle negli uomini ammirazione ed amore.[1]

§ 4. Tuttavia non può dirsi morta affatto la poesia didascalica, che anzi vive e vivrà nei componimenti, che non si prefiggano l'esposizione di fatti esteriori all'uomo o di dottrine, che li riguardino; ma abbiano per argomento l'uomo stesso e i fatti della sua vita, e le leggi morali che li governano: argomento che non è mai riluttante alla poesia, perchè quei fatti si ripetono in modi sempre nuovi, che solleticano la nostra curiosità, e dàn sempre luogo alla viva espressione di sentimenti di ammirazione o di disprezzo, di lode o di biasimo; e il trattarne risponde all'alto ufficio educativo, che fino da tempo antichissimo si è riconosciuto proprio della poesia.

Vive dunque e vivrà quel genere di *componimento poetico, che si propone di correggere, pungendoli o rappresentandoli nel loro aspetto più brutto o ridicolo, i vizi e i difetti degli uomini,* e che ebbe dai Latini e conserva tuttora il nome di *satira.*[2] Non si dà questa a censurare e riprendere i delitti

---

Noterai agevolmente l'arte del poeta, che dà vita alla materia che tratta, trasportando sentimenti umani nelle cose inanimate, o per lo meno rilevandone le relazioni coll'uomo. Vedi questo secondo fatto, dove parla del caffè, della palma, di quella pianta velenosa, che è chiamata dai botanici *iatropha urens.* Vedi l'altro in quei fiori che *aspettano* Lesbia, o che le voleran bramosi sul petto, e nella sensitiva *pudica,* e soprattutto in quelle ultime parti, dove tre fatti rivelati al botanico dall'osservazione, cioè il variar delle funzioni delle piante dal giorno alla notte, i modi svariati e stupendi della riproduzione dei vegetali, infine il moto naturale e automatico di certe pianticelle sono rappresentati come sonno, come amore, come irrequietezza di nostalgia, tutti fatti o sentimenti umani: e tutto con tanta felice nobiltà e vivezza di forma, che è una bellezza. Così il chiamare *arcade* la canna comune ti richiama alla mente Pane e tutti i miti suggeriti agli antichi dalla vita pastorale degli Arcadi, e il nominar *Clizia* la ninfa innamorata del Sole, che per gelosia si favoleggiava morta volontariamente di fame e tramutata in girasole, ti pone innanzi alla mente un patetico ricordo d'amore appassionato, che non ha che veder colla scienza, ma è elemento di soave poesia.

[1] V., per es., l'ode del Monti al Montgolfier, ed alcune dello Zanella: *Sopra una conchiglia fossile, Il taglio dell'istmo di Suez, L'industria, Microscopio e telescopio,* etc.; non che *il telegrafo elettrico, l'occhio* e più altre di G. Regaldi.

[2] La cosa ed il nome nacquero presso i Latini. La licenziosa usanza dei vendemmiatori del Lazio di scagliarsi per ischerzo motti ingiuriosi, che toccavano anche ai viandanti (V. ORAZIO, *Sat.*, I, 7, v. 29-31. VIRGILIO, *Georgic.* II, v. 385 sgg.) fu argomento di certe rozze rappresentazioni sceniche, senza capo nè coda, che dilettarono gli antichi Romani, ed ebber nome di *saturae* e poi *satirae,* da *satur* ripieno (onde i nostri *saturo* e

veri e propri, contro i quali il sentimento morale innato negli uomini e le pene delle leggi parlano assai; ma deride o biasima quei difetti, più dell'umana debolezza, che della malizia, i quali pur son dannosi e fastidiosi all'umano consorzio; come, per es., la sordida avarizia, o la pazza prodigalità, il soverchio amore al giuoco o ai piaceri, la maldicenza, l'egoismo, la mancanza di discrezione, la troppa loquacità, la leggerezza, la vanità, e tanti e tanti altri somiglianti vizi e difetti. Può anche censurare, invece dei vizi, che son particolari dei singoli uomini e che si manifestano nella vita di ciascuno, anche le usanze triste o ridicole, o i pregiudizi e le superstizioni di tutto un ceto, di tutto un popolo, di tutta una generazione; o anche vituperare qualche forma o qualche modo di governo, o censurare provvedimenti pubblici errati o inopportuni; ed essere però, secondo i casi, *satira morale,* o *civile,* o *politica:* antica la prima, le altre invece quasi creazione dei tempi nostri, in cui s'è inteso di accennare colla poesia i mali che volevan rimedio, invece di contentarsi a manifestare i sentimenti dell'animo sdegnato per le colpe e per gli errori altrui, o a fare gli eccessi o i difetti dei singoli uomini argomento di derisione e di scherno.

a) A ogni modo, qualunque sia lo scopo, che la satira si propone, essa ha cercato di conseguirlo per tre vie assai diverse fra loro. Talora i poeti hanno biasimato i vizi apertamente e con veemenza, scagliando acerbe e fiere invettive contro quelli che ne fosser macchiati. Altre volte invece considerarono nei vizi o nei difetti umani, anzichè il lato più disgustosamente brutto, l'aspetto più ridicolo, e manifestarono la loro disapprovazione e il loro biasimo, fingendo o mostrando di scherzare: modo efficacissimo, perchè gli uomini temono sopra ogni altra cosa lo scherno, e d'altra parte l'amenità e l'arguzia dello scherzo fa più gradita e cercata la lettura. Altra volta infine usarono l'arme terribile dell'ironia, mostrando di lodare o di consigliare quelle cose, la cui esposizione fatta con

---

sasio), aggettivo adatto a tali composizioni rusticali e ripiene di grossolane arguzie molteplici e sconnesse, perchè si adoperava appunto dai contadini a significare un piatto ripieno di frutta svariate *(lanx satura)* che solevano offrire alla dea Cerere. Cacciate, per dir così, dal teatro dal prevalere dei drammi greci o imitati dai greci, ricevettero forma di componimento da leggere invece che da rappresentare, per opera di C. Lucilio cavaliere contemporaneo di Scipione Emiliano, col quale militò a Numanzia. Questi, nelle sue satire, come poi nelle sue Orazio, censurò i vizi e derise le persone nominandole espressamente. Ne restano soltanto pochi frammenti.

grande arte doveva naturalmente mostrarne ai lettori tutta la disgustosa bruttezza, fatta maggiormente risaltare dal contrasto delle lodi e da quel dei fatti nobili e virtuosi, che, mostrando di sprezzarli e deprimerli, si mettevano a fronte di quelle.

Per lo più le tre maniere s'intrecciarono e mescolarono anche in un medesimo componimento; ma spesso avvenne che l'indole dei singoli poeti o la temporanea disposizione dell'animo loro li conducesse o ad usarne massimamente una sola, o a preferir l'una all'altra in certi componimenti. Così fra i Latini, Giovenale tien sempre quel primo modo più fiero; Orazio, invece, argutissimo ed urbanamente vivace, tiene il secondo con impareggiabile amenità ed efficacia. Il nostro Parini, finalmente, nel suo poemetto del *Giorno*, osò di giovarsi soltanto del terzo, tentando felicemente un'impresa difficilissima, perchè lo sforzo del dovere intendere quasi ogni cosa a rovescio riuscirebbe molto gravoso al lettore, se il poeta non sapesse, come seppe il Parini, allettarlo con pitture vivissime, con opportune digressioni, con vivaci ed eleganti episodi, e perfino con certe specie di miti a quando a quando leggiadramente immaginati e tramezzati agl'insegnamenti del vivere del *bel mondo.* [1]

b) Ma il gran Lombardo superò veramente quanti dei nostri l'avevano preceduto e quanti nel suo tempo scrivevano, in ogni pregio della satira. In lui trovi l'arguzia finissima, che punge profondamente e pur con delicatezza; e insieme la severa bontà dell'intendimento e le grazie dignitose della forma, senza gocciola di fiele, senz'ombra di livor personale, senza allusioni particolari nè manifeste, nè recondite: ci senti in somma la voce dell'uomo onesto, di molta mente e di gran cuore, che scrive per desiderio di migliorare il costume di quelli che lo circondano, facendone loro sentire la bruttura o la stolidezza, senza che ad alcuno possa sembrare d'esser fatto segno dell'animosità o della beffarda malignità del poeta.[2] Tale dovrebb'essere la satira; e pur troppo tale non fu sempre fra noi: troppo spesso i nostri poeti imitarono Orazio piuttosto nelle personalità, che nella grazia dei sali frizzanti, e riuscirono volgarmente ingiuriosi, e però inefficaci, perchè l'ingiuria sveglia la stizza, il risentimento, non la coscienza e la brama del ravvedersi; troppo spesso ancora trascurarono, o non seppero conseguire, l'eleganza e la dignità della forma, e deturparono le loro satire con frasi scon-

[1] Per es., quello grazioso e curioso della discordia fra Amore ed Imeneo, che spiega l'origine dei *cavalieri serventi* (*Mattino*, v. 330-410), o quello non meno leggiadro dell'origine della cipria (ivi, v. 816-838), o quello pungentissimo sull'origine della distinzione fra i nobili e la plebe (*Meriggio*, 255 sgg.), o l'altro sull'origine del *tric-trac*, o *tavola reale* (ivi, v. 1109-1191), etc.

[2] Che fondamento avessero certe allusioni che vi si vollero scorgere, puoi vedere in CARDUCCI, *Storia del Giorno di Giuseppe Parini*, p. 210 (Bologna 1892). E per il fine della satira pariniana, v. ivi, p. 238.

ciamente plebee o con modi involuti ed oscuri, o con aspri e strani neologismi: tutte cose atte o a disgustare o a stancare il lettore, e però a far perder in gran parte il frutto dell'opera.

c) Come esempi delle tre forme accennate della satira potranno valere i seguenti, che tolgo da autori di satire civili. Fiera ed acerba, anzi in parte anche ingiustamente eccessiva, ti parrà questa dell'Alfieri, che vitupera l'avidità di guadagno, che si manifesta nella mercatura, onde gli sembra derivare un invilimento del viver civile (Sat. XII, *Il Commercio*, vv. 1-9, 82-166):

E in te pur, d'ogni lucro Idolo ingordo,
  Nume di questo secolo borsale, [1]
  Un pocolin la penna mia qui lordo:
Ch'ove [2] oggi tanto, oltre il dover, prevale
  Quest'acciecato culto, onde ti bèi,
  Dritt'è che ti saetti alcun mio strale.
Figlio di mezza libertade, il sei;
  Nè il niego io già; ma in un mostrarti padre
  Vo' di servaggio doppio e d'usi rei.[3]
. . . .
Ma tra il Batavo e l'Anglo [4] arde il gran fuoco,
  Perchè tra lor da barattar null'hanno,
  Nè vuol l'un l'altro [5] dar l'avaro loco.
Salano aringhe entrambi, entrambi fanno
  Rei formaggi, e confettan lo *Stocfisce*, [6]
  E di Balene a pesca entrambi vanno:
Dunque forz'è che Invidia tra lor strisce,
  E si barattin, se non altro, il piombo; [7]
  Nè già tal guerra in lor soli finisce;
Chè tutta Europa, mercè il gran Colombo,
  Or si dà in capo pel real Tabacco,
  Or per l'Acciughe, ed or pel Tonno o il Rombo.
Ma in cotai sudiciumi omai mi stracco.
  Io tronco il nodo, e dico in un sol motto,
  Che il Commercio è mestiero da vigliacco;
Ch'ogni virtude, ogni bontà, tien sotto;
  Ch'ei fa insolenti i pessimi, e i legami
  Tutti tra l'uom più sacrosanti ha rotto.

---

[1] Devoto alla borsa, al danaro. È uno dei tanti neologismi poco felicemente inventati dall'A.

[2] Causale: poichè a te, commercio, si rende ora un culto, che è come un'idolatria, è giusto, che io appunti anche contro di te gli strali della mia satira.

[3] Nei versi, che qui ometto per brevità, il poeta rileva come un furto l'importazione delle merci americane e indiane fatta specialmente dagli Spagnuoli, dagli Olandesi, dagli Inglesi, e come una tirannia i vincoli messi, specialmente dagli Inglesi, coi trattati commerciali, alla libertà di produzione e di commercio degli altri stati europei.

[4] Tra gli Olandesi e gl'Inglesi.

[5] L'uno all'altro: ardimento grammaticale da non imitare.

[6] Preparano lo stoccafisso; ingl. *stock fish*, quasi pesce di legno, o pesce stocco.

[7] Dei proiettili; facendosi guerra.

Nei mercanteschi cuor, veri letami,
  Non v'ha nè Dio, nè onore, nè parenti,
  Che bastin contro le ingordigie infami;
Nè patria v'ha; chè abbiam gli esempi a centi
  Di mercanti, che vendon di soppiatto
  E palle, e polve, e viveri, e stromenti
Micidiali, a chi pur vuol disfatto
  Lo Stato loro, e in viva guerra uccide
  I lor fratelli e figli a brando tratto.
Il vendi-sangue intanto imborsa, e ride;
  Ch'ei, quanto vile, stupido, non scerne
  Che avrà sua borsa chi il suo suol conquide. —
Qui scatenarsi ascolto le moderne
  Frasi dei nostri illuminati ingegni,
  Che tengonsi astri, e non son pur lucerne.
" In tue rimucce a sragionar tu insegni,
  Stolto, ignorando che il Commercio è il nerbo
  Primo, e sol, di Repubbliche e di Regni ".
A voi, che avete il fior del senno in serbo,
  Fingendo io pur che m'è [1] il connetter dato,
  Risponderò incalzante e non acerbo.
Non s'impingua nè Popolo, nè Stato
  Mai pel Commercio, se dieci altri in pria
  Vuoti ed ignudi non fan lui beato.[2]
Ma breve è ognor beatitudin ria:
  Dovizia, e lusso, e i vizi tutti in folla,
  Fan che a chi la furava amara sia.
Nè, perchè un popol mille antenne estolla,
  Cresce ei di gente in numero infinito;
  Che il mar ne nutre assai, ma più ne ingolla.
Pur, poniam vero il favellar sì trito,
  Che duplicati e triplicati apporta
  Gli uomini dove è il trafficar fiorito;[3]
Al vero onor d'umanità che importa,
  Che di tai bachi tanti ne sfarfalli,
  Sol per moltiplicar la gente morta?[4]
Molte le mosche son, più molti i Galli;
  Ma non è il molto, è il buon, quel che fa pregio;
  Se no, varrían più i ciuchi che i cavalli.
Sempre molto è quel Popolo, ch'è egregio:
  E quanto è picciol più, vieppiù destarmi
  De' maraviglia, s'ei d'alloro ha il fregio.

---

[1] Che mi sia: altro solecismo non bello.

[2] Allude alle merci importate dall'America e dall'India, come prima aveva fatto più apertamente (vv. 25-27):

> Taccio del sangue American, cui beve
> L'atroce Ispano; e il vitto agl'Indi tolto
> Dall'Anglo, che il suo vitto agl'Indi deve.

[3] Intendi: supponiamo vero, che il traffico, dove è in fiore, faccia anche raddoppiare o triplicare la popolazione.

[4] Cioè viva animalescamente, morta di mente e di cuore. E non è mal presa l'immagine dai filugelli, o in genere dai vermi.

Religione, e leggi, e aratro, ed armi
Roma fean; cui Cartago mercantessa
Men che rivale, ancella, in tutto parmi.
Quand'anche or dunque differenza espressa
Il non-commercio faccia in men Borghesi,
Non fia poi cosa che un gran danno intessa.[1]
Liguria avría men muli e Genovesi;
Sarían men gli Olandesi, e più i ranocchi,
Nei ben nomati in ver Bassi Paesi:
Ma che perciò? Vi perderemmo gli occhi
Nel pianger noi lo scarso di tal razza,
Che, decimata, avvien che ancor trabocchi?[2]
In qualche error, ma sempre vario, impazza
Ogni età: Cambiatori e Finanzieri;
Gli Eroi son questi, ch'oggi fa la Piazza:
Questi, in cifre numeriche sì alteri,
Ad onta nostra dall'età future
Faràn chiamarci i popoli dei Zeri.
Ma morranno anco un dì queste imposture,
Come tant'altre ch'estirpò l'obblio:
E si vedrà, basi mal ferme e impure
Aver gli Stati ove il Commercio è Dio;
E tornerassi svergognato all'Orco,[3]
Donde uccisor d'ogni altro senso uscío,
Quest'obèso impudente Idolo sporco.

Assai amena e scherzevole ti parrà invece quest'altra, " meno satira, men caricatura, che ritratto vero, e forse al disotto del vero, " come ben ebbe a dirne Cesare Balbo,[4] in cui il medesimo autore biasima la poca cura posta dai nobili signori nell'educazione dei figliuoli, nonchè la forma di tale educazione:

Signor maestro, siete voi da Messa? —
Strissimo sì, son nuovo celebrante. —
Dunque voi la direte alla Contessa.
Ma, come siete dello studio amante?
Come stiamo a giudizio? i' vo' informarmi
Ben ben di tutto, e chiaramente, avante. —
Da chi le aggrada faccia esaminarmi.
So il Latino benone: e nel costume
Non credo ch'uom nessun potrà tacciarmi. —
Questo vostro Latino è un rancidume.
Ho sei figli: il Contino è pien d'ingegno
E di eloquenza naturale un fiume.

[1] Quando, pel non attendere ai commerci, sia minore l'accrescimento della popolazione borghese, non sarà poi gran danno. Concetto troppo aristocratico, e certo poi non bene espresso.

[2] Forse avremmo a piangere, a vedere scemato quel popolo, che, pur decimato, sarebbe ancor troppo?

[3] All'inferno. *Obeso* sconciam. pingue.

[4] *Pensieri ed esempi.* P. II, c. XI.

Un po' di pena, per tenerli a segno,
  I du' Abatini e i tre Cavalierini
  Daranvi; onde fia questo il vostro impegno.
Non me li fate uscir dei dottorini:
  Di tutto un poco parlino, in tal modo,
  Da non parer nel mondo babbuini:
Voi m'intendete. Ora, venendo al sodo,[1]
  Del salario parliamo. I' do tre scudi;
  Chè tutti in casa far star bene io godo. —
Ma, signor, le par egli? a me tre scudi?
  Al cocchier ne dà sei. — Che impertinenza!
  Mancan forse i maestri, anco a du' scudi?
Ch'è ella in somma poi vostra scienza?
  Chi siete in somma voi, che al mi' cocchiere
  Veniate a contrastar la precedenza?
Gli è nato in casa, e d'un mi' cameriere;
  Mentre tu sei di padre contadino,
  E lavorano i tuoi l'altrui podere.
Compitar, senza intenderlo, il latino;
  Una zimarra, un mantellon talare,
  Un collaruccio sudi-cilestrino,
Vaglion forse a natura in voi cangiare?
  Poche parole: io pago arcibenissimo:
  Se a lei non quadra, ella è padron d'andare.[2] —
La non s'adiri, via, caro illustrissimo:
  Piglierò scudi tre di mensuale:
  Al resto poi provvederà l'Altissimo.
Qualche incertuccio a Pasqua ed al Natale
  Saravvi, spero: e intanto mostrerolle
  Ch'ella non ha un maestro dozzinale. —
Pranzerete con noi: ma al desco molle
  V'alzerete di tavola: e s'intende
  Che in mia casa abiurate il *velle* e il *nolle*.[3]
Oh ve'! sputa latin chi men pretende.
  Così i miei figli tutti (e' son di razza)
  Vedrete che han davver menti stupende.
Mi scordai d'una cosa: la ragazza
  Farete leggicchiar di quando in quando:
  Metastasio, le ariette; ella n'è pazza.
La si va da se stessa esercitando;

---

[1] Nota causticità: il sodo, in sostanza, è il salario. Nè è senza forte cagione il ripetere tre volte in rima la parola *scudi*. V. sopra, p. 269, n. 1. Quel confronto col cocchiere poi non ha bisogno di commenti.

[2] Nota vivezza in questo passare dal *voi* al *tu* ed al *lei*, che ritrae benissimo i vari sentimenti o di sdegno, o di sprezzo, che dominano il signore, che parla. La risposta del maestrucolo, insieme col ridicolo nome, che ricorda il raglio ed il basto, dà poi la parte loro anche a quei miseri pedagoghi.

[3] Il *volere* e il *non volere;* cioè non vi dovrete sognare di comandare, o di far di vostra testa. *Desco molle* è la tavola senza tovaglia; quindi: appena sparecchiato, ve ne anderete; non istarete a conversar coi padroni.

Ch'io non ho il tempo e la Contessa meno;
Ma voi glie le verrete interpretando,
Finchè un altro par d'anni fatti sieno;[1]
Ch'io penso allor di porla in monastero,
Perch'ivi abbia sua mente ornato pieno.
Ecco tutto. Io m'aspetto un magistero
Buono da voi. Ma, come avete nome? —
A servirla, Don Ralia da Bastiero. —
Così ha provvisto il nobil Conte sì come
Ciascun de' suoi rampolli un giorno onori
D'alloro pari al suo le illustri chiome
Educandi, educati, educatori
Armonizzando in sì perfetta guisa,
Tai ne usciam poscia Italici Signori,
Frigio-Vandala stirpe, irta e derisa.[2]

(Sat. VI. *L'educazione*).

Come esempio della satira tutta ironica, si potrebbe citare l'VIII (*i Pedanti*) del medesimo autore; ma mi sembra e più opportuno e più giusto citare un luogo del *Giorno* del Parini. Veggasi il seguente (*Il Vespro*, vv. 84-180) dove punge con grazia, ma pur fieramente, la finta e complimentosa amicizia dei nobili e galanti signori.

Qual primiera sarà, che dagli amati
Voi, sul Vespro nascente, alti palagi
Fuor conduca, o Signor, voglia leggiadra?
Fia la santa amistà: non più feroce
Qual[3] ne' prischi eccitar tempi godea
L'un per l'altro a morir gli agresti eroi;
Ma pacata e innocente al par di questi,
Onde la nostra età sorge sì chiara,
Di Giove alti incrementi.[4] O, dopo i tardi
De lo specchio consigli e dopo i giochi,
Dopo le mense, amabil Dea, tu insegni
Come il giovin marchese al collo balzi
Del giovin conte; e come a lui di baci
Le gote imprima; e come il braccio annode
L'uno al braccio dell'altro; e come insieme

---

[1] Saranno passati: espressione non bella; o non è la sola. Ma nota che razza di educazione: la ragazzina aveva a studiar le ariette del Metastasio! E doveva esser un bell'impiccio interpretarle, per un abate.

[2] Qui l'A. tralascia lo scherzo, per dare una sferzata di biasimo aperto e vivace, che era più secondo l'indole sua. *Irta* rozza, barbara; e nota l'antitesi di quell'*italici* con quel *frigio-vandala stirpe*. I Frigi eran celebri nell'antichità per la mollezza, i Vandali per la barbarie ferocemente bestiale.

[3] Come quella, che (cfr. *Purg.*, VIII, 99: v. pag. 267, n. 3) anticamente eccitava gli eroi a morire l'uno per l'altro. Nota l'ironia di quell'*agresti:* rozzi, salvatici, al paragone dei nobili moderni divinamente gentili.

[4] Alte cure, alti allievi di Giove. Metonimia virgiliana. Vedi *Ecl.* IV, 49, dove il giovinetto nascituro si chiama *cara prole degli dei, grande incremento di Giove,* a significare che Giove ne prenderà cura particolare.

Passeggino, elevando il molle mento
E volgendolo in guisa di colomba; [1]
E palpinsi e sorridansi e rispondansi
Con un vezzoso *tu*. Tu fra le dame
Sul mobil arco de le argute lingue
I già pronti a scoccar dardi rattieni,
S'altra giugne improvviso, [2] a cui rivolti
Pendean di già: tu fai che a lei presente
Non osin dispiacer le fide amiche:
Tu le carche faretre a miglior tempo
Di serbar le consigli. Or meco scendi,
E i generosi ufici e i cari sensi
Meco detta al mio eroe; tal che famoso
Per entro al suon de le future etadi
E a Pilade s'eguagli, e a quel che trasse
Il buon Tesèo da le tenarie foci. [3]

Se da i regni, che l'Alpe o il mar divide
Dall'italico lido, in patria or giunse
Il caro amico; o dai perigli estremi
Sorge d'arcano mal, che in dubbio tenne
Lunga stagione i fisici eloquenti; [4]
Magnanimo Garzone, andrai tu forse
Trepido ancora per l'amato capo
A porger voti sospirando? Forse
Con alma dubbia e palpitante i detti
E i guardi e il viso esplorerai de' molti,
Che il giudizio di voi, menti sì chiare,
Fra i primi assunse d'Esculapio alunni? [5]
O di leni origlieri all'omer lasso
Porrai sostegno, e vital sugo a i labbri
Offrirai di tua mano? O pur con lieve
Bisso [6] il madido fronte a lui tergendo,

---

[1] Nota arguzia di questa similitudine: la colomba ti desta subito l'idea di affettuoso candore; ma qui non si parla altro che dei moti del collo e del mento, che, se somiglieranno a quelli di quel volatile, daran segno soltanto di leggera volubilità e di leziosaggine.

[2] Avverbio. Ma vedi com'è qui insieme delicata l'espressione e pungentissimo il concetto; e specialmente in quel: *che a lei presente* (nota anche la collocazione) *non osin dispiacer le fide amiche,* quale amarezza d'ironia!

[3] Pilade è il celebre amico di Oreste, che volle morire invece di lui, quando furon colti nel terreno sacro a Diana, nella Tauride (EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride,* II episod.; v. anche il IV atto dell'*Oreste* dell'Alfieri, che immaginò la nobile gara avvenuta nella corte di Egisto, in Argo); l'altro è Ercole, che scese nel Tartaro (*Tènaro* era un luogo cavernoso del Peloponneso, che si favoleggiava una delle vie che conducevano all'Inferno) a liberare Teseo, che insieme coll'amico Piritoo re dei Lapiti, v'era disceso per tentar di rapire Proserpina.

[4] I medici. Quanta arguzia in quell'attributo *eloquenti!* quasichè il loro maggior pregio stesse nelle molte parole.

[5] Esculapio era la divinità della medicina. Nota che non dice dei migliori medici; ma di quelli che voi giudicaste migliori. E fondamento del giudizio aveva a esser probabilmente quella tale eloquenza detta di sopra.

[6] Tela di lino finissima. *Madido* latinismo: bagnato; intendi: di sudore. E nota la leggiadra personificazione del sonno. Cfr. il loc. cit. del Mascheroni.

E le aurette agitando, il tardo sonno
Inviterai a fomentar con l'ali
La nascente salute? Ah no! tu lascia,
Lascia che il vulgo di sì tenui cure
Le brevi [1] anime ingombri; e d'un sol atto
Rendi l'amico tuo felice a pieno.
Sai che fra gli ozi del mattino illustri,
Del gabinetto al tripode sedendo,
Grand'arbitro del bello, oggi creasti
Gli eccellenti nell'arte.[2] Onor cotanto
Basti a darti ragion su le lor menti
E su l'opre di loro. Util ciascuno
A qualch'uso ti fia. Da te mandato
Con acuto epigramma il tuo poeta
La mentita virtù trafigger puote
D'una bella ostinata: e l'elegante
Tuo dipintor può con lavoro egregio
Tutti dell'amicizia, onde ti vanti,
Compendiar gli ufici in breve carta; [3]
O se tu vuoi [4] che semplice vi splenda
Di nuda maestade il tuo gran nome;
O se in antica lapide imitata
Inciso il brami; o se in trofeo sublime
Accumulate a te mirarvi piace
Le domestiche insegne: indi un lione
Rampicar furibondo, e quindi l'ale
Spiegar l'augel che i fulmini ministra; [5]
Qua timpani e vessilli e lance e spade,
E là scettri e collane e manti e velli
Cascanti argutamente.[6] Ora ti vaglia
Questa carta, o Signor, serbata all'uopo;
Or fia tempo d'usarne. Esca, e con essa
Del caro amico tuo [7] voli a le porte
Alcun de' nunci tuoi; quivi deponga
La tessera beata; e fugga, e torni
Ratto sull'orme tue,[8] pietoso eroe,
Che, già pago di te, ratto a traverso
E de' trivi e del popolo dilegui.

---

[1] Traslato: Pusille, vili; ma vedi come intanto il poeta, mostrando spregiarli, dipinga gli uffici della vera amicizia verso l'amico ammalato, e faccia però meglio risaltare che amicizia sia quella di chi s'appaga di far sapere che se n'è occupato, lasciando in casa all'amico un biglietto da visita. L'uso non è ancora dismesso.

[2] Il tripode (ricorda che su un tripode sedeva in Delfo la Pitia sacerdotessa d'Apollo, per render gli oracoli) è lo specchio, perchè, intanto che il parrucchiere lo pettina, il giovine signore compie i suoi studi (*Mattino*, 645 sgg. Cfr. anche v. 966 sgg. e anche *Meriggio*, v. 825 sgg.).

[3] Il biglietto da visita.

[4] Sia che tu voglia etc.

[5] L'aquila.

[6] Leggiadramente, con grazia.

[7] Nota com'è efficace l'insister su quel *caro* (più sotto, *dolce*) e collocare il possessivo in fine.

[8] Vedi quanta fretta: non cura nemmeno d'aspettar le notizie: l'ufficio amichevole ormai è compiuto.

Già il dolce amico tuo nel cor commosso,
E non senza versar qualche di pianto
Tenera stilla, il tuo bel nome or legge,
Seco dicendo: Oh ignoto al duro vulgo
Sollievo almo de' mali! Oh sol concesso
Facil commercio a noi alme sublimi
E d'affetti e di cure! Or venga il giorno
Che sì grate alternar nobili veci
A me sia dato![1] Tale sbadigliando
Si lascia da la man lenta[2] cadere
L'amata carta; e te, la carta e il nome
Soavemente in grembo al sonno oblia.[3]

d) Come apparisce dai primi esempi citati, la forma della satira è piuttosto mezzana, che umile, sebbene talvolta sia scesa molto più in giù, che in questi esempi non paia. La nobiltà grande, che vedi nelle immagini e nelle espressioni del Parini, serve solo ad aiutar l'ironia: egli finge di parlare ad uomini più che terreni, più che umani.[4] Dei metri poi vi s'è adoperata più d'ogni altro la terzina, e più tardi, come dal Parini, l'endecasillabo sciolto,[5] senonchè nel

---

[1] Ameno assai e stranamente affettuoso questo augurar che anche l'amico visitatore s'ammali, per potergli restituire l'amichevole ufficio!

[2] Molle, debole. *Tale* avverbio: così.

[3] Quest'ultima pennellata corona degnissimamente questa rappresentazione della tenera amicizia signorile! E senti che dolce abbandono di versi!

[4] Leggi queste parole di Francesco De Sanctis (*Gius. Parini*. In *Nuovi saggi critici*, p. 192-194):

"La vecchia società e Parini erano proprio un'antitesi.... Quella società era forma fastosa, ma vuota.... Vecchia società inverniciata, che, per darsi un'aria di nuovo, francesizzava, pigliando le mode e non le idee. In una società così fatta, quella pompa delle forme allato a tanta frivolezza di contenuto era un' ironia inconsapevole. Più quelle forme erano pompose, e più appariva quella frivolezza. L'ironia non è nelle forme, ma nell'importanza che dà l'uomo a quelle, quasi fosse ivi tutta la sostanza della vita. E questo era allora il caso. C'era un'arte del parlare senza pensare o del poetare senza poesia. Il contrasto fra tanto artificio di forme e tanta vacuità di contenuto era la fisonomia di quella decadenza, era l'ironia.... L'ironia pariniana.... dèi cercarla non negli accessori, nelle frasi, in riflessioni o motti, ma nella forma generale della composizione, perchè l'ironia è qui non questo o quell'accidente, ma il tutto, anzi lo spirito che move il tutto. Essa è nella pompa epica della rappresentazione, nell'applicare a quella vita fatua e frivola le forme di Virgilio e d'Omero". Cfr. CARDUCCI, *Op. cit.*, p. 290.

[5] Solo usò l'ottava, nelle sue Satire ringhiosette e non sempre limpidissime, per quanto forbite, Angelo d'Elci, del quale riferirò le strofe seguenti (*Sat.* V, st. 1-6, 8-14), perchè non manchi qui un qualche saggio della satira morale:

O gregge affascinato, o stuol grifagno
 O tu che il pasto affama, e il fonte asseta,
 Tu lungi da ogni amor, solo al guadagno
 Intendi, e sei nel resto anacoreta.
 L'ôr, che rivo esser dee, diviene stagno
 Per te, che dal mattin fino a compieta
 Stretto t'aggiri intorno al chiuso argento,
 Come intorno alla macine il giumento.
Il tesoro per quei che usar nol sanno
 È un ben, che in mal da lor si cambia: è un raggio
 Che or ne guida, or ne abbaglia, e che d'inganno
 Causa è allo stolto, e di progresso al saggio.
 So che men rischio teme e meno affanno
 Titiro all'ombra dell'agreste faggio,
 Che Creso in trono sotto aurato tetto;
 Ma non sempre la paglia è il miglior letto.
Se già volea Filosofia pezzente
 Che l'ôr sotterra ognor dormisse ignoto,
 Forse era invidia di mendica gente
 E in cenci umili ambizioso voto.
 Penuria spesso è di viltà sorgente,
 Spesso è reo consiglier lo scrigno vuoto.
 Ma fausto don del Cielo è il colmo scrigno
 Sotto le chiavi di pensier benigno.
" Godi, Arpagon, col corno pieu la Copia
 Te benedisse: in te se stesso il Nume
 (Mendiche turbe esclamano) ricopia,
 E Dio te pose a noi soccorso e lume.
 Porgi invocato alla fraterna inopia,
 Qual madre all'augellin che non ha piume,
 Porgi il pasto ". E tu il core hai chiuso e il pugno,
 E vuoi che sol per te biondeggi il Giugno.
Ma invidiar del volgo i lari ignudi
 Ti fa l'ôr, ch'empie i tuoi per tua sciagura,
 Mentre il Ciel, che ti prospera, deludi,
 E il suo favore a te divien tortura.

secolo nostro, specialmente dagli scrittori di satire politiche, dei quali è stato senza dubbio il maggiore Giuseppe Giusti di Monsummano, vi s'è adoperata ogni specie di metro, dalla grave e nobile ottava e dai più bei metri dell'ode, fino alle quartine dei quinari e ad altri dei metri della canzonetta. Vero è che per la natura degli argomenti e per lo spirito che l'animava, questa specie di satira si allontanò alquanto anche nella sostanza da quella che abbiamo esaminata finora; e come i fieri *giambi* dei Greci, si accostò molto più alla vera poesia lirica, che alla didascalica: dipinse spesso, o vituperandole con parole di fuoco,[1] o schernendole con amarezza, l'inettitudine o la tirannia di certi regnanti, la vigliaccheria di certi strumenti loro e l'immoralità politica nelle sue varie forme;[2] ma più

Per la crescente massa aneli e sudi,
Qual nocchier fra le Sirti, e di più dura
Pena a te stesso apri infinita via,
Mentre t'ardo dell'ôr l'idropisia.
Doma i vizj l'età: pelo canuto
Abbia Tarquinio, e alla sua schiatta infesto
Non sorgerà il coltel, fama di Bruto,
Che armò di Collatin lo sdegno onesto....
Ma età non giova ai martiri dell'oro;
Sebben sia poco il fiato che lor resta,
Sempre sotto al martel cresce il lavoro,
Nè mai per questi artefici v'è *festa*.
Par nascente al decrepito il tesoro,
Che stanca a Diofante omai la testa,
E dà il peculio anco alla gotta i vanni:
Crescono insieme l'avarizia e gli anni.
Nè laudo l'uom, che prodigo disperde
I tesori del padre invan raccolti,
E la messe divora, ch'è ancor verde,
O lascia i campi, per negghienza, incolti.
Perde i tesori uom prodigo; li perde
Pur men d'avaro, che li tien sepolti:
Li perde Ugon nel gioco e in folli imprese,
E trionfa sconfitto dalle spese.
La borla oltre il poter lo pasce, e veste,
Però il suo sfoggio altri pur veste e pasce;
Ma gli avari son tacite tempeste
Fatali all'ôr, qual ruggine alle grasce....
Benchè ogni via t'impregni la scarsella,
Col tuo tormento, che gli eredi ingrassa,
Qual carnefice, assidua ti flagella
Miseria, frutto della piena cassa.
Lacero hai tetto e manto; e ogni procella
Franca fino alle viscere ti passa:
Nè di scherno ti cale, nè d'ingiuria,
Ma col dì sorgi a meditar penuria.
Il giro dei tuoi campi, e l'aja immensa
Mille nibbj, o Arpagon, stancar potria.
Ma le messi sottrai, che il suol dispensa,
Già colte, e ubertà cangi in carestia.
Così dei Traci all'imbandita mensa
Le vivande togliea l'immonda Arpia,
E di Fineo sui cibi invan presenti
Stendea l'unghion tra la forchetta e i denti.
Già tenue vitto il ventre ai servi strigne,
Nè ai figli è più cortese, o all'egra moglie:
Lattughe e cavoli in lucerna intigne,
E conta del basilico le foglie.
Il pozzo o la cisterna son sue vigne,
E avarizia il fatò da tutte voglie:
Nè spende infermo in medici prudenti,
Ma le membra consegna a esperimenti.
Se gliel concedi, struggerà i sacrati
Vasi ancor pieni, e pissidi, e patene
Sull'ara istessa cangerà in ducati.
E al Nume aurato raderà le schiene.
Getterà in mar, pria dei barili amati,
Dal grave pin (se mal l'onda il sostiene)
Getterà i figli suoi, benchè non speri
Le balene di stomaco leggieri.

[1] Valgano, come esempio di questo genere, le quattro ottave, che fanno da prologo al *Gingillino*, dedicato al generoso poeta Alessandro Poerio:

Sandro, i nostri Padroni hanno per uso
Di sceglier sempre tra i servi umilissimi
Quanto di porco, d'infimo e d'ottuso
Pullula negli Stati felicissimi;
E poi tremano in corpo e fanno muso,
Quando, giunti alle strette, i Serenissimi
Sentono al brontolar della bufera
Che la ciurma è d'impaccio alla galera.
Ciurma sdraiata in vil prosopopea,
Che il suo beato non far nulla ostenta,
Gabba il salario e vanta la livrea,
Sempre sfamata e sempre malcontenta.
Dicasterica peste arciplebea,
Che ci rode, ci guasta, ci tormenta
E ci dà della polvere negli occhi,
Grazie a' governi degli scarabocchi.
Sempre l'uom non volgare e non infame
O scavalcato o inutile si spense,
O presto imbirboni nel brulicame
Dell'altre arpie fameliche e melense.
Così sente talor di reo letame
L'erba gradita alle frugali mense.
Così per vermo che la fori al piede
Languir la pianta ed intristir si vede.
O principi reali e imperiali,
Gotico seme di grifagni eroi,
Forse accennando ai lupi commensali
Nelle veci dell'Io stampate il Noi?
Spazzateci di qui questi animali
Parasiti del popolo e di voi,
Questa marmaglia, che con vostro smacco
Ruba a man salva, e voi tenete il sacco.

[2] I nomi di *Gingillino*, del *Girella*, di *Bécero*, divenuti ormai proverbiali, dicono da sè più che altre citazioni; ed è celebre la festevole parodia della favola seconda di Fedro, che beffava la fiacchezza e la dabbenaggine del buon granduca di Toscana.

spesso manifestò i sentimenti dei popoli desiderosi di riscuotersi, o cercò di eccitar gli animi a rivendicare indipendenza o libertà: [1] spesso si valse dello scherzo, ma fu sempre scherzo amaro e quasi tristo, o, come disse il Giusti,

Riso, che sfiora il labbro e al cor non passa. [2]

§ 5. *a)* La terzina e il verso sciolto s'adoperarono anche in due altri componimenti affini alla satira, che sono il *sermone* e l'*epistola*. Non hanno questi fra loro altra diversità, se non questa, che l'epistola (parola d'origine greca, che significa lettera) è sempre diretta particolarmente a qualche persona, cui il poeta mostra di manifestare i sentimenti suoi, mentre del sermone (che sarebbe quanto dire discorso) questo non avvien sempre, ma anzi piuttosto si suol rivolgere universalmente a tutti, come una predica morale. Nè corre un gran divario fra questi componimenti e la satira. Orazio in fatti chiamava indifferentemente sermoni le satire e l'epistole sue; [3] e certi sermoni, per es., del Chiabrera e del Gozzi sono epistole vere e proprie; [4] ad altri invece il nome di satira non disdirebbe. [5] Pure si sogliono indicare coi nomi di sermone e d'epistola componimenti sentenziosi più tranquilli e meno acri e pungenti, che la satira non sia, e tali che piuttosto che i vizi e i difetti dell'animo delle persone, si volgano a riprendere errori comuni di un tempo, ma di quelli meno dannosi e molesti all'umana famiglia, quali sarebbero, per es., la poca abilità e il cattivo gusto nelle lettere e nelle arti. [6]

---

[1] Rammenta, per es., le strofe dell'*Incoronazione* (st. 24-25):

Or via, poichè accorreste in tanta schiera,
Piombate addosso al mercenario sgherro;
Sugli occhi all'oppressor baleni un ferro
D'altra miniera;
Della miniera che vi diè le spade,
Quando nell'ira mieteste a Legnano
Barbare torme, come falce al piano
Campo di biade.

[2] *Il sospiro dell'anima*, st. 19. Cfr. il luogo cit. sopra, pag. 275.

[3] V., p. es., *Ep.* I, 4, 1; II, 1, 250: e cfr. *Sat.* I, 4, 41-42, dove spiega questa denominazione, quasi di poesie che usano il più comun favellare.

[4] Li troverai accennati più sotto; e avverti che si potrebbe dire altrettanto delle *Satire* dell'Ariosto, delle quali avrei voluto citar qui la IV o la V, proprio come bell'esempio d'epistola, se l'una o l'altra fosse stata più breve.

[5] Così il I sermone del Gozzi punge collo scherno, quel che il Parini nel *Giorno* con l'ironia; il VII, l'VIII, il IX la vanità femminile, l'amicizia finta e leziosa, la smania del villeggiare alla grande; il XII e il XVI si scagliano anche più vigorosamente contro la mollezza e la corruzion dei costumi; e il Chiabrera nel sermone a Jacopo Gaddi sbeffa e vitupera le mollezze leziose dei vagheggini italiani, che contrappone ai bellicosi costumi dei Germani e degli Olandesi; ed anche i suoi sermoni a Niccolò Gavotto (XXV) e a Vincenzo Verzellino (XXVI) han del satirico assai.

[6] Tali sono, per es., il sermone II del Gozzi, che biasima gli sfoggi e l'affettazione dell'eloquenza sacra del tempo suo, il XIII, che censura fortemente la vuota gonfiezza di certa poesia d'allora; come anche parte del XVII, in cui l'autore si fa dare (v. 72-90) questo consiglio

Anzi talora, avvicinandosi così al vero poema didascalico, anzichè soltanto riprendere difetti, dànno anche precetti ed ammaestramenti positivi, sia intorno al modo del governarsi e del vivere, sia intorno a qualche arte, come, per es., l'epistola famosissima d'Orazio ai fratelli Pisoni sull'arte poetica,

---

da Apollo:

....I luoghi cerca
Solitari ed aperti, ove dell'erbe
Il balsamo e de' fiori ne' polmoni
T'entri con l'aria: fuggi il peso e il ghiaccio
De' gravi filosofici pensieri:
Lungi i Boezi e gli Epitteti: leggi
Talor le consonanze de' poeti
Imitatori di Natura: lascia
Agli esorcisti le fumanti teste
Dei fantastici vati: è più lo stento
Del penetrare in quell'orrendo buio
Di pensier lambiccati e aeree frasi,
Che il sollievo d'udirgli: essi hanno preso
Pel mio Pindo le nubi, ed il fragore
De' nembi per grandezza di parole.
Ridi di lor frastuono, e se mai fanno,
Come l'argento vivo, insieme palla,
Per commendar di fantasia le furie,
Di' fra tuo cor: questa moderna scuola
È la rabbia de' cani: un due ne morse,
Due quattro, questi sei: pieno è ogni luogo
D'ira, di spuma, di veneu, di bava.
Ad Omero, a Virgilio, a Dante, a lui
Che tanto amò l'avignonese Donna,
Spesso s'oppose tal maligna peste;
Mai non gli estinse. A poco a poco al mondo
Dier di nuovo salute. Si vedranno
Tai meraviglie ancora. Io son profeta.

E di tal natura è il *sermone sulla mitologia* del Monti, forse, per la forma, il più bello delle nostre lettere, e che mi duole di non poter qui citar tutto, per la sua lunghezza. Leggino tuttavia questi versi, per aver un'idea di quello, che fu come il verbo della scuola dei *classici* contro quella dei *romantici:*

Audace scuola boreal, dannando
Tutti a morte gli dei, che di leggiadre
Fantasie già fiorir le carte argive
E le latine, di spaventi ha pieno
Delle muse il bel regno...
.....Le Grazie anch'esse,
Senza il cui riso nulla cosa è bella,
Anco le Grazie, al tribunal citate
De' novelli maestri alto seduti,
Cesser proscritte e fuggitive il campo
Ai lemuri e alle streghe...

. . . .

Tempo già fu che, dilettando i prischi
Dell'apollineo culto archimandriti
Di quanti la Natura in cielo e in terra
E nell'aria e nel mar produce effetti
Tanti numi crearo; onde per tutta
La celeste materia e la terrestre
Uno spirto, una mente, una divina
Fiamma scorrea, che l'alma era del mondo.
Tutto avea vita allor, tutto animava
La bell'arte de' vati. Ora il bel regno
Ideal cadde al fondo. Entro la buccia
Di quella pianta palpitava il petto
D'una saltante Driade; e quel duro
Artico genio distruttor l'uccise.
Quella limpida fonte uscia dell'urna
D'un'innocente Naiade; ed, infranta
L'urna, il crudele a questa ancor diè morte.
Garzon superbo e di se stesso amante
Era quel fior; quell'altro al sol converso
Una ninfa a cui nocque esser gelosa.
Il canto, che alla queta ombra notturna
Ti vien sì dolce da quel bosco al core,
Era il lamento di regal donzella
Da re tiranno indegnamente offesa.
Quel lauro onor de' forti e de' poeti,
Quella canna che fischia, e quella scorza
Che ne' boschi sabei lagrime suda,
Nella sacra di Pindo alta favella
Ebbero un giorno e sentimento e vita.
Or d'aspro gelo aquilonar percossa
Dafne morì; ne' calami palustri
Più non geme Siringa; ed in quel tronco
Cessò di Mirra l'odoroso pianto.
Ov'è l'aureo tuo carro, o maestoso
Portator della luce, occhio del mondo?
Ove l'Ore danzanti? ove i destrieri
Fiamme spiranti dalle nari? Ahi misero!
In un immenso, inanimato, immobile
Globo di foco ti cangiàr le nuove
Poetiche dottrine, alto gridando:
— Fine ai sogni e alle fole, e regni il vero. —
Magnifico parlar! degno del senno
Che della Stoa dettò l'irte dottrine;
Ma non del senno che cantò d'Achille
L'ira e fu prima fantasia del mondo.
Senza portento, senza meraviglia,
Nulla è l'arte de' carmi; e mal s'accorda
La meraviglia ed il portento al nudo
Arido vero, che de' vati è tomba.

(vv. 1-5, 7-12, 45-93).

Allude qui alle mitiche immaginazioni degli antichi, e principalmente alle Ninfe, esseri tra divini ed umani, raffigurati come donzelle bellissime, che avessero in protezione più e più cose naturali, come i boschi (e allora avevano il nome di *Driadi*) o le singole piante (*Amadriadi*), o le fonti (*Naiadi*), o le valli (*Napèe*) o i monti (*Oreadi*) etc. Ninfe erano, fra quelle qui particolarmente accennate, *Clizia* (di cui v. sopra, p. 348, n. 2), *Dafne* trasformata dal padre in alloro, per salvarla dalle seduzioni d'Apollo, *Siringa* similmente mutata in canna palustre, per liberarla da quelle di Pane. Si allude poi a Narciso, che dispregiò l'amore della ninfa Eco e s'innamorò della propria immagine rispecchiata da un fonte; a *Mirra*, che Venere spregiata punì ispirandole un empio amore, onde poi la morte e la trasformazione sua nella pianta resinosa che ne porta il nome; a Filomela, di cui pure già dicemmo (p. 278, n. 1); infine al carro del Sole, intorno al quale danza-

che è stata modello a molte altre simili italiane e straniere.[1] Talvolta infine l'epistola, dismesso ogni intendimento satirico, rimase come una lettera verseggiata, in cui l'autore parlava di casi suoi, o esprimeva amichevolmente i suoi sentimenti. Non ne mancano di tal fatta nemmeno fra quelle d'Orazio, e presso i nostri poeti sono tutt'altro che rare.[2]

b) Poco differisce dal sermone il *capitolo,* lungo componimento in terzine scritto in forma umile e famigliare, e generalmente sopra argomenti di non troppa importanza; ma è stato quasi sempre rivolto più che all'ammaestramento a scopo di puro diletto, divenendo così una vera parodia del poema didascalico, colle forme del quale trattava argomenti bassi e ridicoli;[3] specialmente nel secolo XVI, quando se

---

vano le Ore, aggiogandovi i quattro focosi cavalli, Eoo, Eton, Piroo, Flegonte.

[1] Di tal fatta sono, nel loro piccolo, anche i sermoni IV e V del Gozzi, che vi ragiona dell'arte, che deve necessariamente aiutar la natura a formare il poeta: e il XV, dove dice a chi debba il poeta cercar di piacere.

[2] Tali ti parranno, per es., la 3ª, la 4ª, la 5ª, l'8ª, la 9ª, la 13ª, del I libro d'Orazio; tali i *sermoni* III, XIII, XIV del Gozzi, tali parecchi del Chiabrera, e fra gli altri questo (XII: *Al Sig. Pier Giustiniani*), che citerò come esempio:

Benchè la lunga età non mi consenta
Peregrinare, e che l'ardente estate
Oggi il corpo consigli alla quiete;
Io, se dal piede disgombrar potessi
Gravi ceppi domestici, per certo
Non mi starei; ma, dispiegato il volo
Dei pareggiati remi, or sarei teco
Alle bell'acque di Fassolo. O rive
Dilette a Teti, o sollevate falde
Care al Coro di Bacco e di Pomona!
Io le desiro, altro non mi è concesso:
Godile tu, che puoi. Per nostra vita
Incertissimo stame Atropo fila,
E sovente da mal poco temuto
Siamo assaliti, e spesse volte ancora
Siamo lieti di ben poco sperato.
Dunque viviamo, o Pier Giuseppe: omai
Verrà la Pace desiata, e seco
Cerere sparsa di dorate spiche.
Quinci le damigelle di Parnaso
Faran carole, ed acinoso Bacco
Di spirti non plebei colmerà l'alme,
E stancheremo l'apollinee cetre.
Se altramente avverrà, noi trarrem l'ore
Giocondamente e con franchezza. Il saggio
È tetragono ai colpi di ventura.

Fassolo è uno dei colli, che cingono Genova, da Ponente. Il poeta era allora a Savona, sua patria. Era guerra fra Genova e il Duca di Savoia (1625); ma il poeta era stato privilegiato coll'esenzione dalle straordinarie gravezze e dall'obbligo di alloggiare i soldati (vedine l'*autobiografia*). La *pace desiata* fu poi conchiusa a Monsone nel 1626.

[3] Infatti era per lo più come una lezione, che sponesse in forma molto umile sebbene prolissa, i pregi o le lodi delle cose meno lodevoli del mondo. Il Berni, per es., scrisse capitoli, per lodare i ghiozzi, le anguille, il debito, l'orinale, e perfino la peste; e per dare un'idea del genere, citerò qui una parte del suo primo capitolo (poichè ne scrisse due) in lode di questa. Poesia vuota, la cui stessa amenità e festevolezza alla lunga stanca, e che rende tristo testimonio della bassezza morale di quel secolo pur tanto splendido presso di noi per le maraviglie d'ogni arte.

Il poeta, dopo aver detto le ragioni, che si possono allegare in lode di tutte le quattro stagioni dell'anno, seguita:

Or piglia insieme tutte quante queste
Opinioni, e tien che tutto è baia,
A paragon del tempo della peste.
Nè vo' che strano il mio parlar ti paia,
Nè ch'io favelli, anzi cicali a caso,
Come s'io fussi un merlo o una ghiandaia.
Io ti voglio empier fino all'orlo il vaso
Dell'intelletto, anzi colmar lo staio,
E che tu facci come San Tommaso.
Dico che, sia settembre o sia gennaio
O altro, appetto a quel della moria
Non è altro tempo che vaglia un danaio.
E perchè vegghi ch'io vo per la via
E dotti il tuo dover tutto in contanti,
Intendi molto ben la ragion mia.
Prima, ella porta via tutti i furfanti,
Gli strugge, e vi fa buche e stracci drento,
Come si fa dell'oche l'Ognissanti;
E fa gran bene a cavargli di stento.
In chiesa, non c'è più chi t'urti o pesti
In sul più bel levar del Sacramento;
Non si tien conto di chi accatti o presti:
Accatta o fa' pur debito, se sai,
Chè non è creditor, che ti molesti.

ne solevano leggere in certe allegre tornate delle molte Accademie, che allora fiorivano. Servì pertanto, insieme colle sonettesse, e più recentemente colle sestine, a rivestire i concetti talvolta satirici, ma più spesso anche semplicemente burleschi e scherzevoli, di una schiera di poeti, i quali, dal nome di Francesco Berni bizzarro spirito fiorentino vissuto nella prima metà del secolo XVI, furono appunto chiamati *berneschi*.

CAPITOLO X.

Della poesia lirica.

Sommario. — § 1. Natura della poesia lirica. — § 2. Voli lirici o pindarici. — § 3. Principali forme della lirica presso i Greci. — § 4. Natura e forme della lirica italiana: I. Componimenti d'origine provenzale: *a)* Canzone. *b)* Sestina. II. D'origine o d'indole popolare: 1. Canti di popolo passati nella poesia culta: *a)* Lauda. *b)* Ballata. *b²)* Ballata romantica. *c)* Frottola. *d)* Serventese. 2. Canti rimasti anche nel popolo: Strambotto, rispetto, stornello. 3. Elaborazioni letterarie di canti di popolo: *a)* Sonetto. *b)* Madrigale. III. D'origine classica: *a)* Elegia. *b)* Ode, inno. *c)* Ditirambo e brindisi. *d)* Epigramma. *e)* Canzonetta.

§ 1. Di gran lunga più vivace e più soggettiva della didascalica, e però sempre più diversa dall'epopea, fu la poesia lirica, la quale attingeva il soggetto e l'argomento proprio

---

Se pur ne vien qualcun, di' che tu hai
Doglie di testa, o che ti senti al braccio;
Costui va via senza voltarsi mai.
Se tu vai fuor, non hai chi ti dia impaccio;
Anzi t'è dato luogo e fatto onore,
Tanto più, se vestito sei di straccio.
Sei di te stesso e degli altri signore,
Vedi fare alle genti i più strani atti,
Ti pigli spasso dell'altrui timore.
Vivesi allor con nuove leggi e patti:
Tutti i piaceri onesti son concessi;
Quasi è lecito agli uomini esser matti.
Buoni arrosti si mangiano e buon lessi,
Quella nostra gran madre vacca antica
Si manda via con taglie e bandi espressi.
Sopra tutto si fugge la fatica:
Or d'io son schiavo alla peste in catena,
Chè l'una e l'altra è mia mortal nemica.
Vita scelta si fa, chiara e serena;
Il tempo si dispensa allegramente
Tutto fra 'l desinare e fra la cena.
S'hai qualche vecchio e ricco tuo parente,
Puoi disegnar di rimanergli erede,
Purchè gli muoia in casa un solamente.
Ma questo par che sia contro la fede;
Però sia detto per un verbigrazia,
Che non si dica poi: costui non crede.
Di far pazzie la natura si sazia,
Perchè 'n quel tempo si serran le scuole,
Che a' putti esser non può la maggior grazia.
Fa ognuno, finalmente, quel che vuole:
Dell'alma libertà quell'è stagione,
Ch'esser sì cara a tutto il mondo suole.
È salvo allor l'avere e le persone;
Non dubitar: se ti cascassin gli occhi,
Trova ognun le sue cose ove le pone.
La peste par ch'altrui la mente tocchi
E la rivolti a Dio: vedi le mura
Di san Bastian dipinte e di san Rocchi.
Essendo adunque ogni cosa sicura,
Quest'è quel secol d'oro, e quel celeste
Stato innocente primo di natura.
Or se queste ragion son manifeste,
Se le tocchi con man, se le ti vanno;
Conchiudi, e di' che 'l tempo della peste
È 'l più bel tempo che sia in tutto l'anno.

(*Capit.* II, v. 79-148).

dall'intimo dell'animo del poeta. E di quest'indole tutta diversa si risentì anche la sua forma esteriore: l'andamento solenne, grave, uguale, adatto a quei poemi, in cui il cantore narrava senz'altro fatti grandissimi che gli erano estranei, non era idoneo ad esprimere vivamente la gran varietà dei sentimenti dell'animo, che si volevano così efficacemente manifestare, da suscitarli anche negli altri. Occorsero quindi metri più concitati e più vari, chiusi in periodi determinati, che furono le strofe, e accompagnati continuamente da musica, che ben s'adattasse a tanta varietà di sentimenti. Per questo agli strumenti più semplici, i quali servivano agli accordi, che accompagnavano il canto epico, si sostituì la lira di sette corde, la quale s'andò anche poi sempre più perfezionando col successivo progredir della poesia che doveva accompagnare. Indi dal nome di quello strumento la denominazione di *lirica* a questa poesia, che si potrebbe definire *l'espressione poetica dei sentimenti e degli affetti dell'animo.*

§ 2. Le è dote naturale una certa foga e un certo impetuoso calore, che le dà un andamento più focoso e più rapido di quello di ogni altro genere di poesia. Come talvolta i sentimenti si affollano alla mente irrequieta, ed uno ne suscita subitamente più altri da quello diversi, e nell'agitazione dell'animo passiamo dall'uno all'altro, senza poterci a lungo fermare su ciascuno; così avviene spesso che l'espressione poetica di quel che scorge la fantasia eccitata, o detta l'affetto, appaia come sconnessa o poco ordinata: e già notammo non potersi prescriver norma d'ordine all'esposizione dei sentimenti;[1] poichè nel fervor dell'affetto da un'idea si passa ad un'altra con associazione rapidissima, sorvolando quelle, per le quali, nel ragionare a mente fredda, si dovrebbe passare per giungervi.[2] Queste arditezze proprie dell'impetuosa

[1] V. sopra, c. I, § 3; p. 8.

[2] Frequente è pertanto il passare subitamente da un ordine di fatti ad un altro, o per somiglianza di fatti riportarsi a tempi o luoghi lontanissimi da quelli, da cui si prendevano le mosse. Così Pindaro, nel celebrare i vincitori dei pubblici giuochi di Grecia, poco si suol fermare sulla loro persona, ma trapassa ai genitori, alla schiatta, alla patria, di cui va cercando le glorie specialmente nelle tradizioni mitiche, traendone spesso argomento a gravi sentenze, che a volte gli suscitano in mente il ricordo di altri grandi fatti. Così talvolta, sebbene con foga molto minore, anche Orazio; come quando, fatta una viva pittura della corruzione del suo tempo, prorompe: " Non di tali genitori era nata la gioventù, che tinse il mare del sangue cartaginese e

e calda poesia lirica si chiamano col nome di *voli,* e più specialmente *voli lirici,* o anche *pindarici,* perchè Pindaro, il maggior lirico della Grecia, ne dette frequentissimo esempio nelle sue odi magnifiche, le quali sembrano talora sbrigliate e sconnesse a una prima lettura, mentre a chi accuratamente le studi ne apparisce assai manifesto l'ardito, ma naturale procedere del pensiero.

§ 3. In tre forme principalmente si manifestò presso gli antichi Greci questa specie di poesia: prima e più antica l'*elegia,*[1] che fu come il primo passo dalla gravità dell'epopea ad un poetare più libero, più sciolto, più vario. Serbò in parte anche il metro di quella, va-

---

atterrò Pirro e il grande Antioco ed Annibale feroce, „ e passa a dipingere i costumi degli antichi Romani (*Od.*, III, 6, st. 9 sgg.); o quando, come già altri notò, lodando l'uomo fermo e costante, prende occasione dal ricordo di Romolo, per farci ascoltare un'allocuzione grandiosa di Giunone, che stabilisce i futuri destini di Roma (*Od.*, III, 3, st. 5 sgg.). Così il nostro Parini, sebbene un po' più rimessamente, dall'idea di una foggia di vestire impudica e nominata ferocemente da uno strumento di supplizio, passa a rappresentare l'origine e il successivo progredire della corruzione delle donne romane, che preparò la rovina del potentissimo impero (*Od.*, XVIII, st. 13 sgg.), e prende le mosse da parole di caldo eccitamento allo scopritor dell'America, per venire con rapida associazione d'idee a porre in luce l'opera benefica e contrastata o derisa di lady Montaigue, che introdusse in Europa l'innesto del vaiuolo, e ad incorare il medico Bicetti che ne segua animosamente l'esempio e l'opera, e ad affissarsi ora nella considerazione delle rovine del tristo morbo, ora nella gratitudine delle future generazioni per chi serbò loro e salute e bellezza (*Od.* V). Così il Leopardi dalla considerazione delle miserie della patria, e della sciagura che fa combattere e morir gl'Italiani in servigio di gente straniera, vola con ammirazione desiosa ai Trecento, che morirono alle Termopili per la patria loro, e rifà il canto innalzato per loro da Simonide (*Canti,* I, st. 4 sgg.); e la vittoria d'un giocator di pallone gli desta in mente il ricordo dei giuochi greci, che infiammavano in chi vi s'esercitava l'amor della gloria e della patria; e quei tempi gloriosi gli fan parere più miseramente abbietti i suoi, e gli chiaman sul labbro sconsolate e disperate parole sulle sorti d'Italia (*Canti,* V). Nè alla mente di chi legge sembra strano o sforzato il trapasso, se il poeta sappia colla potenza della parola trasfondervi il sentimento che l'agita; ma anzi allora lo segue naturalmente, e consente ed ammira, nè perde di vista fra tanto affollarsi d'immagini il concetto dell'autore. Oltre i luoghi ricordati e più altri, che se ne potrebber ricordare, ne può dare un esempio splendido il capolavoro di Ugo Foscolo, quel carme dei *Sepolcri,* che non posso riportar qui intero, ma che i giovani avran letto, o leggeranno certamente. Il poeta vi dice, in sostanza, l'utilità dei sepolcri in quanto confortano i morenti colla speranza di riviver nella memoria dei loro cari; porgono ai superstiti la dolcezza di una corrispondenza d'affetto coi defunti, e, se questi furono grandi, il desiderio di emularli con opere degne; e mantengono viva la fama degli uomini e delle opere insigni. Nè le immagini, che nell'animo del poeta s'incalzano, e lo trasportano ora a cercare invano nel cimitero di Milano la tomba del Parini, ora a mostrarci l'Alfieri meditabondo innanzi alle tombe di S. Croce di Firenze, ora i fantasmi, di cui l'immaginazione dei Greci popolava il piano di Maratona, ora Cassandra vaticinante sulle rovine di Troia, fanno smarrire od offuscano il concetto; ma servono anzi quasi di legame fra le varie parti di quello. Così procede il pensiero nella poesia lirica.

[1] Greco da *élegos,* parola d'origine ignota, che significò ogni componimento in distici. Alcuni la derivano dal greco *hè légein* dire ahi!; altri la suppongono d'origine frigia, com'era frigia la musica del flauto, che l'accompagnava.

riandolo soltanto coll'alternare all'esametro dattilico il pentametro, e procedette per lo più assai calma e dignitosa, coll'intendimento di persuadere o di confortare, tanto che fu adoperata a informare i gravi e mesti concetti dei più antichi filosofi e rimase forma prediletta della poesia *gnomica,*[1] o sentenziosa, piuttosto che lirica, didascalica. Non che non si allargasse anche ad esprimere concetti d'altra natura; ma i sentimenti più impetuosi, o più focosi, o più fieri ebbero altre forme. Il *giambo,*[2] pur assai antico, e pel quale fu celebre massimamente Archiloco di Paro, servì ad esprimere i sentimenti dello sdegno, dell'ira, dello scherno, e s'accostò pertanto all'indole ch'ebbe poi la satira, come l'elegia agli altri generi della poesia didascalica: prese il nome, come è facile intendere, dal metro che più vi s'adoperò e che, nei vibrati e rapidi balzi del ritmo ascendente, ben conveniva alla veemenza di quel genere poetico. In fine la *lirica* propriamente detta, nella quale si possono pur distinguer due forme: la *corale* e la *melica.*[3] Quella, che fu quasi espressione dei sentimenti dell'universale o di molti, e servì ad argomenti sacri od eroici, e fu più tardi adoperata nei cori delle tragedie, manteneva, per la qualità del soggetto che l'ispirava, alcunchè dell'indole e della solennità dell'epopea, ed era, come dice il suo nome, cantata in coro con accompagnamento di musica e di danza; l'altra esprimeva sentimenti particolari del poeta su qualsifosse argomento, era cantata sulla lira da lui solo, ed era generalmente più appassionata ed affettuosa. Quella si comprendeva nel giro di lunghe strofe cantate da una metà del coro, a ciascuna delle quali corrispondeva un'altra strofa eguale *(antìstrofe)* cantata dall'altra metà, seguendo poi un periodo metrico diverso *(epòdo)* cantato da tutto il coro riunito. La melica si svolgeva in un seguito indeterminato di strofe brevi, tutte eguali fra loro, per lo più di quattro versi ciascuna, e che si succedevano e quasi s'incalzavano, colla foga dell'affetto che le dettava. Ogni cosiffatto componimento lirico, melico, o corale che fosse, fu chiamato dai Greci *ode,*[4] quasi canto per eccellenza, sebbene alle odi corali si desse anche il nome di *inno.*[5] Per ragioni, che non è di questo luogo indagare, presso i Latini imitatori dei Greci non fu quasi affatto adoperata la forma della lirica corale, ma anche negli argomenti sacri ed eroici si usarono i metri della poesia melica greca, che rimasero lungamente come propri della lirica e in parte sono ancora, secondo che altrove abbiamo veduto.

---

[1] Greco, da *gnóme* sentenza.

[2] Greco; sembra da un tema *iab,* onde il verbo *iáptein* battere.

[3] Da *chóros* coro, danza, e da *mélos* canto (cfr. *mélpein* cantare).

[4] Greco *odé* (canto) dallo stesso tema di *aédein* e *aoidós* (v. pag. 810).

[5] *Hymnos;* da un tema *hyph,* che apparisce nei verbi *hyphácin*, *hyphainein* tessere: quasi tela o tessitura poetica.

§ 4. Nella nostra letteratura italiana, che, siccome già avemmo a notare, non è primitiva, ma piuttosto è continuazione della letteratura latina quale si era ridotta nel Medio Evo, la poesia lirica, invece di nascere dopo la narrativa, ci si presenta subito più rigogliosa d'ogni altro genere poetico, fino dai primi albori del nostro compor letterario; e già fin d'allora ci apparisce sotto aspetti svariati, che si manifestano in componimenti molto diversi e per indole e per forma, il cui numero va moltiplicando col tempo, e dei quali, secondo la natura ed i gusti delle varie età, ora altri ed ora altri sono più coltivati e tenuti in onore. Nè (com'è naturale in una letteratura non primitiva) questi vari componimenti sono tutti indigeni, cioè nati fra noi, dai sentimenti o dalle costumanze del nostro popolo; ma anzi non pochi, e dei più importanti, son sorti per imitazione d'altre letterature antiche e moderne. Nei primordi, cantavano al lor modo i liberi e vivaci popoli della nostra penisola, in forme derivate o da canti di chiesa, o più raramente da cantilene di giullari vagabondi; e massimamente nell'Italia centrale parvero i modi di quel canto veste adattata per i loro appassionati sentimenti a gentili poeti; ma già per le corti, che munifiche ospitavano trovatori e giullari d'Oltralpe, s'erano imitati nella lingua nostra e diffusi per la penisola i modi e le forme della lirica provenzale; e queste varie forme tennero e si divisero il campo della nostra poesia lirica, finchè, in età di maggior cultura classica, non si preferì di conformar l'espressione poetica dei sentimenti ai modi dei poeti greci e latini. Indi il numero e la varietà grande dei componimenti lirici nostri, dei quali mi piace di ragionare tenendo conto della diversa origine loro, rifacendomi (a procedere, per quanto è possibile, con ordine storico) da quelli d'imitazione provenzale, per venir poi a quelli che i poeti attinsero dal cantare del nostro popolo, e terminare con quelli, in cui vollero riprodotta e la natura e la forma della poesia classica di Grecia e di Roma.

I. La poesia provenzale, sebbene probabilmente in origine popolare e campestre, si compenetrò bentosto con le costumanze feudali e rappresentò lo spirito della società signorile e cavalleresca, che in Provenza fioriva. Cantò massimamente

d'amore; ma, probabilmente per l'umile condizione dei cantori più antichi, che fecero parte delle masnade o famiglie di signori potenti, l'amore cantato fu, più che altro, mistico e riverente ossequio alla dama; e tale si mantenne, quando nel numero dei poeti o *trovatori*, come si chiamarono, furono anche e signori, e baroni, e re. Ebbe forme svariatissime, e molte anche assai artifiziose, sia per ricercatezza di concetti, sia per complicata architettura di versi e di rime; ma non tutte si trapiantarono in Italia, nè tutte quelle che vi s'introdussero v'attecchirono parimente. Così v'ebbe vita breve il *discordo (descort)* che « con le strofe inegualissime e con le incoerenze e antitesi di pensieri esprime il turbamento e il delirio amoroso »;[1] poco o punto vi si adoperarono i generi più popolareggianti delle *albe* o *mattinate*, delle *serate*, delle *pastorelle*, al cui fine si rivolsero piuttosto forme nostre indigene; come forme nostrali si adoperarono anche nelle *tenzoni*, o corrispondenze di più poeti intorno a determinati argomenti, delle quali molto si erano compiaciuti i Provenzali. Ma divennero componimenti letterari nostri e fiorirono per secoli quelli che furono accolti nei loro canzonieri da Dante e dal Petrarca, cioè a dire la *sestina* e, massimamente, la *canzone*.

a) Fu quest'ultima per lungo tempo il principalissimo dei nostri componimenti lirici, com'era stato il principale di tutti nella letteratura provenzale, dove aveva avuto il nome di *chanso*[2] quasi canto per eccellenza. Era stata allora, come tutta la poesia ocitanica,[3] musicata e cantata, o dagli stessi trovatori, o dai giullari e dai menestrelli; e musicata fu qualche volta anche presso di noi;[4] ma si dovè ben presto usare scompagnata dal suono, poichè Dante argomentava, fra l'altro, la nobiltà della canzone sopra la ballata, dal non aver, come questa, bisogno dell'aiuto del sonatore.[5] Trattò da principio d'amore, e secondo i modi tenuti dai provenzali; ma nel diffondersi fuori delle corti, e specialmente per i liberi comuni di Toscana, si estese a ogni genere d'argomenti, politici, patriottici, morali, religiosi e fin dottrinali, purchè

---

[1] A. RESTORI, *Letteratura provenzale*, p. 57. Milano, 1891: manuale eccellente.

[2] Dal latino *cantio, cantionis* canto.

[3] Cioè in lingua d'oc (provenzale).

[4] V. DANTE, *Purg.*, II, 106-114.

[5] *Vulg. El.*, II, 3.

avessero in sè dignità; poichè questa parve necessaria dote della canzone, sia per essere sorta, presso di noi, nelle corti, sia per l'indole mistica ed alta dell'amor cavalleresco che aveva espresso dapprima, sia anche per la forma metrica, quale si venne a poco a poco determinando in Italia e che abbiamo altrove esaminata. Anche se espresse vive passioni o sentimenti potentissimi, non lasciò mai il proceder dignitoso e grave, e spesso intrecciò il ragionamento col linguaggio della passione, per modo, da ricordare l'indole che, presso i Greci antichi, era stata propria dell'elegia. Il che derivò probabilmente anche dalla natura dei tempi: non sembrava allora che la grandezza vera potesse scompagnarsi da una certa compostezza maestosa, quale appunto si poteva trovare nelle ampie e ben architettate strofe di questo componimento: nelle passioni stesse pareva da serbar dignità da chi non volesse esser confuso col volgo; e a questo si deve massimamente il giudizio già ricordato di Dante intorno all'eccellenza della canzone. A tanta signorile dignità di componimento dovè, naturalmente, corrispondere anche altezza e nobiltà severa di forma; nè queste qualità cessarono di appartenere alla canzone, quando i poeti del secolo XVII ne alterarono, come vedemmo, la struttura metrica: solo venne ad averne un andamento meno compassato e tranquillo, una certa più focosa grandezza, che le facesse arieggiare, com'essi volevano, l'inno corale dei Greci; ma serbò la sua severa dignità anche in mezzo alle loro gonfiezze, come la serbò quando, profondamente appassionata, espresse, quasi grido straziante, i sentimenti che esulceravano l'animo di Giacomo Leopardi.

A meglio chiarire quanto ne ho detto, mi piace di citarne qui due d'argomento differentissimo, che scelgo fra le migliori del Petrarca. E prima questa, che è forse la più bella lirica, che abbia ispirato a poeta italiano l'amor della patria:

Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno
A le piaghe [1] mortali,

---

[1] *Sia indarno alle piaghe:* insufficiente a curare le piaghe mortali, che travagliano ogni parte d'Italia e che avrebber bisogno di più efficace rimedio, che di parole, cioè della risoluta volontà dei potenti signori. Le *piaghe* sono i danni, le afflizioni della patria; anche Dante dice di Rodolfo d'Absburgo *che potea sanar le piaghe, c' hanno Italia morta* (*Purg.*, VII, 94-95).

Che nel bel corpo tuo sì spesse veggio;
Piacemi [1] almen ch'e' miei sospir sien quali
Spera 'l Tevero e l'Arno
E 'l Po,[2] dove doglioso e grave or seggio.
Rettor del cielo, io cheggio
Che la pietà, che ti condusse in terra,
Ti volga al tuo diletto almo paese.[3]
Vedi, Signor cortese,[4]
Di che lievi cagion che crudel guerra: [5]
E i cor, che 'ndura e serra
Marte superbo e fero,
Apri tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda:
Ivi fa' che 'l tuo vero
(Qual io mi sia) [6] per la mia lingua s'oda.[7]
Voi, cui Fortuna ha posto in mano il freno
De le belle contrade,
Di che nulla pietà par che vi stringa: [8]
Che fan qui tante pellegrine spade? [9]

---

1 Voglio almeno che quel ch'io posso non manchi; nè posso altro, che sospirare a quel modo, nel quale tutto il popolo d'Italia (significato con metonimia e sineddoche per tre fiumi principali di tre diverse parti della penisola) spera che si faccia, perchè spera e brama che altri si commuova della sua miseria.

2 Il prof. E. Sicardi (*Giorn. stor. d. lett. it.*, XXX, p. 205), chiarendo un'interpretazione del Biagioli: " La Lombardia, dove ora, così addolorato, mi trovo, testimone di tante calamità ". Era il P. nella sua villa di Selvapiana presso Parma, ch'egli indica (*Ep.*, II, 17) come riva destra del Po, lato sinistro dell'Apennino e campi finitimi alla Parma impetuosa.

3 La pietà, che ti condusse a farti uomo, a incarnarti per redimer l'uomo dai danni della colpa d'origine, ti faccia ora volger lo sguardo alla nobile terra d'Italia, prediletta da te, che l'hai scelta come sede principale della tua religione e del tuo vicario.

4 Liberale, magnifico. Rammenta gli splendori delle corti del M. E., e intenderai il valore di questa parola, che ha ora ristretto assai il suo significato; e cfr. le parole attribuite a S. Francesco d'Assisi, nel c. XXXVII dei *Fioretti:*

" Veramente questo gentile uomo sarebbe buono per la nostra religione e compagnia, il quale è così grato e conoscente inverso Iddio, e così amorevole e cortese allo prossimo, e alli poveri. Seppi, frate carissimo, che *la cortesia è una delle proprietà di Dio*, il quale dà il suo sole e la sua piova alli giusti e alli ingiusti, per cortesia; ed è la cortesia sirocchia della carità, la quale spegne l'odio, e conserva l'amore ".

5 Azzo da Correggio, nel maggio del 1341, aveva tolta Parma a Mastino della Scala, promettendo di cederla dopo quattro anni a Luchino Visconti; poi nel novembre del 1344 l'aveva invece venduta per 60 mila fiorini al marchese Obizzo d'Este; indi la guerra non solo fra il Visconti e l'Estense, ma fra tutte le signorie dell'Italia settentrionale; tenendo col Visconti Filippino Gonzaga signore di Mantova, con l'altro Mastino della Scala e i signori di Bologna e di Forlì, non che i Pisani, che combattevano contro il Visconti oltre l'Appennino. E gli uni e gli altri avevano al soldo mercenari tedeschi avanzi della *gran compagnia* del bavarese Guarnieri d'Urslingen scioltasi poco prima. V. l'eruditissimo commento del Carducci (*Saggio di un testo e commento nuovo delle rime del Petrarca* etc. Livorno, 1876, pag. 124 sgg.)

6 Cioè, degno, o non degno.

7 Il poeta parlerà, e parlerà il vero, che è parola divina; ma il Signore dia alle sue parole quella virtù che da sè non hanno: apra e intenerisca i cuori dei signori italiani, sicchè vogliano e dare ascolto, e persuadersi, e commuoversi. Vedi bel compimento, che è questa preghiera, del concetto espresso in principio. Puoi pur notare, qui e nel seguito, le molte antitesi, di cui, come già notammo, si compiacque tanto il Petrarca.

8 Nota bellezza e dell'apostrofe e della severa perifrasi: Voi che dalla Fortuna, non per merito vostro, siete stati posti al governo d'Italia, dei cui mali non sentite alcuna pietà.

9 Sottintendi: ditemi; o qualche altra

Perchè 'l verde terreno
Del barbarico sangue si dipinga? [1]
Vano error vi lusinga: [2]
Poco vedete, e parvi veder molto;
Chè 'n cor venale amor cercate o fede.
Qual più gente possede,
Colui è più da' suoi nemici avvolto.[3]
Oh diluvio raccolto [4]
Di che deserti strani,
Per inondar i nostri dolci campi!
Se dalle proprie mani
Questo n'avven, or chi fia che ne scampi?
Ben [5] provvide natura al nostro stato,
Quando de l'Alpi schermo
Pose fra noi e la tedesca rabbia; [6]
Ma 'l desir cieco [7] e 'ncontra 'l suo ben fermo
S'è poi tanto ingegnato,
Ch'al corpo sano ha procurato scabbia. [8]
Or dentro ad una gabbia [9]
Fere selvagge e mansuete gregge
S'annidan, sì che sempre il miglior geme:
Ed è questo [10] del seme,
Per più dolor, del popol senza legge,

---

parola simile. Efficace ellissi, che è pure dell'uso parlato. E nota l'efficace ed opportuna metonimia; poichè quegli stranieri quasi non son considerati, da chi li conduce, come uomini, ma sol come spade, come strumenti da combattere.

[1] Figura di preoccupazione. Anteviene e confuta questa ragione, che coloro potevano dare: perchè speriamo che spargano il sangue, combattendo per noi.

[2] V'inganna con fallace speranza.

[3] Chiunque possiede più di tal gente mercenaria, ha più nemici intorno a sè.

[4] Qui è vero impeto lirico. Vedi quanti sentimenti e pensieri s'affollano nella sirima di questa strofa, suscitando immagini potenti e vive nell'animo del poeta. La stoltezza di chi spera fede nei mercenari stranieri lo fa uscire in quella esclamazion di dolore, in cui accumula tante cose: la ridente dolcezza delle terre italiane, che vi faceva scendere volentieri gli abitatori di luoghi brulli e desolati; il guasto che vi arrecavan costoro, che, scendendo numerosi e apportatori di rovina dalle Alpi, dànno immagine dell'alluvione di un impetuoso torrente. E il pensiero che costoro son chiamati proprio dagli Italiani, di cui son la rovina, fa venire sulle labbra al poeta la dolorosa interrogazione: Chi deve pensare a scamparci da un male, che ci procuriamo da noi?

[5] Concessivo: Aveva pur provveduto etc. Cfr. sopra, pag. 41, n. 1.

[6] I rabbiosi Tedeschi. Metonimia frequente nel Petrarca.

[7] La stolta cupidigia. Metonimia anche qui: noi acciecati dalla bramosia di possedere e comandare, risoluti però a volere il mal nostro, tanto abbiam fatto, da render inutile quella difesa, che la Natura ci aveva data.

[8] Immagine, che Dante forse non avrebbe messo in una canzone; ma che non isdegnò in più luoghi della *Commedia*, (*Inf.*, XV, 111; *Par.*, XVII, 129), benchè ad altro proposito. Cfr., ad ogni modo, il 2° verso della prima strofa.

[9] Anche qui la metafora è un poco bassa. A ogni modo le *fere selvagge* sono i furiosi stranieri, le *mansuete gregge* il popolo italiano più dedito alle arti della pace, che alle armi; dimorano insieme in Italia, chiusa come gabbia dalle Alpi e dal mare (a Fazio degli Uberti destava l'immagine, più gentile, di un giardino); e i più miti e buoni ne rimangono danneggiati ed oppressi.

[10] E per maggior nostro dolore, questa cosa è, cioè ci viene, da quel popolo barbaro (*senza legge*) dei Germani o Teutoni, che Mario sterminò ad *Aquae Sextiae*. Fortissima immagine quella del quartultimo verso.

Al qual, come si legge,
Mario aperse sì 'l fianco,
Che memoria de l'opra anco non langue;
Quando assetato e stanco,
Non più bevve del fiume acqua che sangue.[1]
Cesare taccio,[2] che per ogni piaggia
Fece l'erbe sanguigne
Di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par,[3] non so per che stelle maligne,
Che 'l Cielo in odio n'aggia.
Vostro mercè, cui[4] tanto si commise:
Vostre voglie divise[5]
Guastan del mondo la più bella parte.
Qual colpa, qual giudicio, o qual destino,[6]
Fastidire[7] il vicino
Povero, e le fortune afflitte e sparte[8]
Perseguire, e 'n disparte
Cercar gente e gradire,[9]
Che sparga 'l sangue, e venda l'alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
Non per odio d'altrui, nè per disprezzo.[10]
Nè v'accorgete ancor, per tante prove,
Del barbarico inganno,
Ch'alzando 'l dito, con la morte scherza?[11]

---

[1] Forte iperbole, che il Poeta toglie dalle Storie di Giulio Floro; il che le cresce efficacia; ma quella specie di citazione *(come si legge)* ci richiama al modo calmo e ragionativo, che è presso di noi proprio della canzone.

[2] Efficace preterizione. Chi non sa di Cesare? Non importa ricordarlo; e intanto è ricordato, e con iperbole potentissima. Nota anche la doppia metonimia del terzo verso, che ti pone quasi sugli occhi la pugna, e le spade nell'atto che feriscono. A questo modo sono belli i traslati.

[3] Vedi vivissimo e pur naturalissimo trapasso dalla considerazione delle antiche glorie alla miseria presente; e quanto impeto di veemente rimprovero in quell'ironico: *Vostra mercè* etc., specialmente dopo i versi precedenti, che accennarono dubbiosamente agli influssi maligni delle stelle o all'ira del cielo!

[4] *Cui;* riferiscilo al *voi* contenuto nel possessivo. *Tanto:* cosa di tanto peso.

[5] Le vostre discordie.

[6] Intendi: Che mai vi trascina ad operar le cose empie e stolte, che si dicon poi? Qualche colpa che dobbiate scontare, o condanna divina, o destino ineluttabile? Perchè non par possibile che tal cosa possa farsi volontariamente. Ben raffronta a questo il Carducci un luogo molto somigliante di Orazio (*Epod.*, VII, 13, 14), che conforta a interpetrare così.

[7] Avere a noia: non poter soffrire. Latinismo.

[8] Le sostanze scarse e rovinate.

[9] Cercare altrove, in terra straniera, e aver grata e favoreggiare gente, che sparga il suo sangue per danaro. Ma la forza di quel *venda l'alma a prezzo* non si può ritrarre con altre parole. Ben la sentirai. Il Varchi lo riversò con leggero cambiamento nelle sue storie (l. IV ed. cit., t. I, p. 278); e parlava allora: pur troppo, di mercenari italiani.

[10] Vedi come cerca di temperare con queste parole, che d'altra parte lo fanno più autorevole, la veemenza del precedente rimprovero. Anche ciò risponde all'indole della canzone.

[11] Non v'accorgete ancora, dopo averlo tante volte provato, quanto siano fallaci e come v'ingannino questi mercenari tedeschi, che mostrano di voler morire per voi, ma scherzano colla morte, poichè, quando si veggono in pericolo, alzano il dito per rendersi prigionieri? Dice *barbarico* quasi per antonomasia, perchè i primi e i più dei mercenari tedeschi furono bavaresi, e bavarese era pure stato Guarnieri d'Urslingen. Quest' interpre-

Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno.[1]
Ma 'l vostro sangue piove
Più largamente; ch'altr'ira vi sferza.[2]
Da la mattina a terza[3]
Di voi pensate; e vederete come
Tien caro altrui chi tien sè così vile.[4]
Latin sangue gentile,[5]
Sgombra da te queste dannose some;[6]
Non far idolo un nome
Vano, senza soggetto;[7]
Chè 'l furor di là su, gente ritrosa,
Vincerne d'intelletto
Peccato è nostro, e non natural cosa.[8]
Non è questo[9] il terren, ch'i' toccai pria?
Non è questo 'l mio nido

---

tazione è resa sicura dall'autorità di Luigi Marsili, amico del Petrarca, che così commentò; e più ancora dalla chiarissima unità di concetto, che ne viene a tutta la strofa.

[1] È più doloroso lo scorno, per la beffa che ci fanno, del danno stesso che ce ne viene.

[2] Voi, signori italiani, non combattete così; voi, mossi da vera ira di nemici, combattete a sangue ed a morte.

[3] Breve tempo: un poco. Son tre ore; ma non determinate a caso. La mattina si credeva il tempo della maggior lucidezza della mente, l'ora

> . . . . che la mente nostra peregrina
> Più dalla carne, e men da' pensier presa
> Alle sue vision quasi è divina (indovina).
> (*Purg.*, IX, 16-18).

[4] Vedrete come possano aver cari voi (e però esservi fedeli e dare per voi il sangue e la vita) costoro, che fan così poca stima fin di se stessi, poichè si vendono per danaro.

[5] Nobili discendenti dai Latini.

[6] Cacciate via questa gente, che vi grava, vi danneggia senz'alcun pro.

[7] Intenderei della fedeltà di costoro; che mi sembrerebbe stare in armonia col concetto di tutta la strofa, e legar bene con tutto il resto (cfr. specialm. il v. 9 della strofa 2ª): Non mostrate tanta fede e venerazione per la fedeltà di questi mercenari, che è tutta di parole. In fatti il P. stesso, nell'ep. VIII del lib. XI delle *Famigliari*, scrive appunto: " l'italica fede alla perfidia barbarica posponiamo. Stolti, che cerchiamo in animi venderecci quella fede, che disperiamo di trovare nei nostri propri fratelli ". Altri (fra i quali fa maraviglia vedere il Carducci, che pur cita — *op. cit.*, p. 131 — le parole testè riferite dalle *Fam.*, XI, 8) intendono del valore e della fierezza loro, che a me sembrerebbe qui un accenno un po' inopportuno: tanto più che la fierezza e il furore almeno sono anzi indicati dal poeta come le loro proprie qualità. Dell'autorità imperiale, che molti ci han voluto vedere, non è oramai più il caso di parlare.

[8] Sono i tre versi più difficili di tutta la canzone, per colpa della collocazione, della costruzione e della metonimia che v'è. Ordina: poichè non è cosa naturale ma colpa nostra, che quella gente barbara e furiosa (*il furor di lassù*) *ritrosa*, cioè di mente tarda e fredda, ci vinca d'ingegno, ci gabbi. *Vincerne* è il verbo della proposizione implicita soggettiva; *lassù* accenna alla lontana patria dei mercenari; *gente ritrosa* è apposizione di *furore*, che qui come *rabbia*, nel v. 3 della terza strofa, vale gente furiosa, rabbiosa, feroce.

[9] Fra la strofa precedente e questa, che è la più bella, la più affettuosa di tutta la canzone, è un bel volo lirico. Il legame logico e i concetti che si sottintendono si veggono benissimo; e però il volo lirico è buono e bello. La strofa precedente rimprovera ai signori di fidare stoltamente o colpevolmente nei mercenari stranieri, che non possono esser fedeli. In questa si mostra loro in chi sarebbe e ragionevole e giusto di ripor fiducia: cioè in quelli che son legati d'affetto alla medesima patria nostra, in quelli che sentono per la stessa nostra terra quello che necessariamente sentiamo anche noi. Il poeta passa subitamente, nell'impeto dell'affetto, dal rimprovero dei signori all'espressione di quello che gli fa cara e santa la patria, nella quale sola *si fida*, per passar poi a confortare i signori a confidare nei loro

Ove nudrito fui sì dolcemente?
Non è questa la patria in ch' io mi fido,
Madre benigna e pia,
Che copre l'uno e l'altro mio parente?[1]
Per Dio,[2] questo la mente
Talor vi mova; e con pietà guardate
Le lagrime del popol doloroso,
Che sol da voi riposo,
Dopo Dio, spera;[3] e, pur che voi mostriate
Segno alcun di pietate,
Vertù contra furore[4]
Prenderà l'arme; e fia 'l combatter corto,
Chè l'antico valore
Negl' italici cor non è ancor morto.[5]

Signor,[6] mirate come 'l tempo vola,
E sì come la vita
Fugge, e la morte n'è sovra le spalle.[7]
Voi siete or qui; pensate a la partita;[8]
Chè l'alma ignuda e sola[9]
Conven ch'arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle,[10]
Piacciavi porre giù l'odio e lo sdegno,
Vènti contrari alla vita serena;[11]
E quel, che 'n altrui pena
Tempo si spende, in qualche atto più degno,
O di mano o d' ingegno,
In qualche bella lode,
In qualche onesto studio si converta:[12]
Così quaggiù si gode,
E la strada del Ciel si trova aperta.[13]

---

cittadini e fratelli. La forza del parlar figurato, che nasce spontanea da sentimento vero e potente, sarà certamente sentita da ognuno, senza bisogno di fargliela avvertire.

[1] La terra, dove nacqui, dove fui affettuosamente allevato, dove son sepolti i miei genitori. Sceglie e rileva proprio quello, che può far più cara e sacra la patria.

[2] Per amor di Dio: V. sopra, p. 90, n. 2.

[3] Abbiate compassione dei mali di questo popolo, al quale, dopo Dio, voi soli potete dar pace. Ma l'affetto e la bellezza di questa strofa devi sentirli; non v'occorron dichiarazioni.

[4] Il vero valore italiano, contro la feroce furia straniera.

[5] Stupenda espressione di baldanzosa fiducia nella patria.

[6] Nota come dopo l'impeto della strofa precedente, viene ad espressioni più calme, e l'esortazione prende forma quasi didascalica di ragionamento.

[7] È imminente, ci incalza dappresso.

[8] Ora vivete: ma pensate che dovrete tosto partirvi dal mondo, morire.

[9] Non porterà seco nè ricchezza di possessioni, nè seguito di gente. *Dubbioso calle* la vita dell'altro mondo, nel quale non sappiamo se ci toccherà premio o pena, sicchè è da starne in gran paura.

[10] Anche la Chiesa chiama il mondo *valle di lacrime.*

[11] L'ira e lo sdegno turbano la serenità della vita, come i venti la quiete del cielo e del mare.

[12] Il tempo che spendete in far danno altrui, spendetelo invece in atti lodevoli; siano giusti combattimenti *(di mano)*, siano opere d'ingegno, siano occupazioni (*studio:* latinismo) onorate di qualsivoglia genere.

[13] Vivrete tranquilli in terra, e vi procurerete l'eterna beatitudine.

Canzone, io t'ammonisco
Che tua ragion cortesemete [1] dica,
Perchè fra gente altera ir ti convene;
E le voglie son piene
Già de l'usanza pessima ed antica,
Del ver sempre nemica.[2]
Proverai tua ventura
Fra magnanimi pochi, a chi 'l ben piace;
Di' lor: — Chi m'assecura?
I' vo gridando: Pace, pace, pace.[3] —

Indi questa, che contien l'espressione di tenero affetto amoroso:

Chiare, fresche e dolci acque,
Ove [4] le belle membra
Pose [5] colei, che sola a me par donna;
Gentil ramo,[6] ove piacque
(Con sospir mi rimembra) [7]
A lei di fare al bel fianco colonna;
Erba e fior, che la gonna
Leggiadra ricoverse
Con l'angelico seno; [8]
Aer sacro,[9] sereno,
Ov'Amor co' begli occhi il cor m'aperse; [10]
Date udienza insieme
A le dolenti mie parole estreme.[11]

---

[1] Pianamente, garbatamente. Per non irritare i feroci signori, a cui si rivolgeva. Tale è, d'altra parte, il linguaggio ed il tono, che alla canzone è proprio.

[2] La mala usanza inveterata travolge gli animi e non lascia ascoltare la verità. O, come spiegano i più, gli animi si appagano solo dell'adulazione, nemica della verità, e questa però non ascoltano.

[3] Avventúrati fra i pochi amanti del bene, e chiedi loro sicurtà o protezione, quasi come araldo, che protetto da loro esca a gridar pace. Fuor di metafora, i signori buoni cerchino di fare che anche gli altri ti ascoltino, poichè avranno l'autorità che a te manca.

[4] Presso a cui. Cfr. la canzone testè riportata, st. 1, v. 6 (p. 371).

[5] Adagiò, sedendo. Cfr. i versi 6-9 della stanza cit. sopra, pag. 285, di un'altra canzone, che potrebbe dirsi sorella di questa, e che agli stessi fatti s'ispira. Il Sicardi (loc. cit., p. 247) spiega: " O Sorga *(Ch. f. d. a.)* nelle vicinanze del quale *(ove)* L.... venne a soggiornare *(p. le b. m.)* le tante volte, ascolta etc. "

[6] Sineddoche, per pianta, come poi il *bel fianco* similmente per la bella persona, che, sedendo sulla riva del fiume, poteva stare appoggiata ad un albero.

[7] Pel desiderio della dolcezza perduta.

[8] Buona spiegazione quella del Targioni-Tozzetti (*Antol. della poesia ital.*,[6] p. 244, n. 3), che intende questo *seno*, per un'insenatura, una piega della veste (cfr. il *lembo* della st. 4), col conforto di autorevoli esempi. Ma mi sembra ora migliore (perchè meglio spiega l'epit. *angelico*) quella del Sicardi (loc. cit., p. 255-59), che intende *corpo, persona*, con sineddoche simile a quella che è nel *ramo* e nel *fianco*. Il P. si rivolge alle erbe ed ai fiori, che vede, che son vegeti in terra, sul prato, dove L. soleva farsi *un seggio fresco, fiorito e verde* (v. n. 5) e che erano però stati *ricoverti* dalla gonna e dalla persona di lei.

[9] Sacro a me, perchè respirato da lei; cfr. *In morte*, son. 53:

> . . . pien di duol sempre al loco torno,
> Che *per te consecrato* onoro e colo.

[10] Ferì: m'innamorò.

[11] *Ultime*. Ricorda le *novissima verba* di Didone (Virg. *Aen.*, IV, 650). Pel Sicardi (loc. cit., p. 329 sgg.) è solo un accenno a partenza da Valchiusa; a me sembra sentirvi come presentimento di morte non lontana; e il P. lo dice sul prin-

S'egli è pur mio destino,
(E 'l cielo in ciò s'adopra)[1]
Ch'Amor quest'occhi lacrimando[2] chiuda;
Qualche grazia[3] il meschino
Corpo fra voi ricopra,
E torni l'alma al proprio albergo ignuda.[4]
La morte fia men cruda,
Se questa speme porto
A quel dubbioso passo;[5]
Chè lo spirito lasso
Non poria[6] mai 'n più riposato porto
Nè 'n più tranquilla fossa
Fuggir la carne travagliata e l'ossa.
Tempo verrà ancor forse[7]
Ch'all'usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta;[8]
E là, v'ella mi scòrse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista desiosa e lieta,
Cercandomi: ed, o pieta![10]
Già terra infra le pietre[11]
Vedendo, Amor l'inspiri
In guisa, che sospiri
Sì dolcemente, che mercè m'impetre,

---

cipio del suo sfogo amoroso, che comincia colla stanza seguente.

[1] Riflessione affermativa del poeta, non ipotetica, come il verso che precede.

[2] A me sembra da riferire agli occhi. Verissimo che il P. ed altri fecero più volte lagrimare Amore; ma qui il lagrimar d'Amore mi parrebbe una circostanza inutile; mentre, riferendolo agli occhi, abbiam come espressa la causa che li fa chiuder per sempre: è il pianto continuo cagionato da Amore, che consuma e uccide il poeta. Gerundi riferiti all'oggetto invece che al soggetto da scrittori del secolo XIV, ne abbiam trovati anche in alcuni dei luoghi citati nel nostro libro, tanto son frequenti (v. p. e., *Purg.*, IX, 38, cit. a pag. 146)! E se ne trova anche in un di quei luoghi, dove si fa piangere Amore, cioè nel I sonetto della *Vita nuova*, (v. 10-11) dove Dante dice, che Amore

> nelle braccia avea
> Madonna involta in un drappo dormendo.

[3] La gentilezza, la pietà di qualcuno; e però qualche animo gentile, che mi voglia far grazia. È la metonimia stessa della *tedesca rabbia* e del *furor di lassù*.

[4] Priva del corpo. Cfr. la canz. *Italia mia*, st. ult. v. 5.

[5] Questa speranza mi farà meno doloroso il morire. Pel *dubbioso passo*, v. sopra, pag. 375, n. 9.

[6] Potrebbe. *Fuggir*, cioè abbandonare, lasciare. *Porto* la tomba dopo i travagli della vita parve anche al Foscolo in un sonetto, che più innanzi citeremo. E il Petrarca stesso altrove (*In morte*, sestina, v. 69-70):

> Pregate non mi sia più sorda Morte
> Porto de le miserie e fin del pianto.

[7] Questa strofa è congiunta alla precedente da una relazione di causalità. Desidera, in fatti, d'esser sepolto in quel luogo, sol perchè spera, che v'abbia a tornare la donna sua e a sentir pietà di lui morto; ma tace questo legame, e quasi fantasticando passa dall'una immagine all'altra, dall'uno all'altro concetto. È una specie di volo lirico.

[8] Credo: allora ormai mansueta, mansuefatta, e però non più *fera* come sempre s'era a lui dimostrata. A ogni modo, questi ravvicinamenti, di cui il P. non di rado si compiace, non son le sue cose più belle.

[9] Quello, che ora ricordo.

[10] V. sopra, pag. 88, n. 1.

[11] Vedendo le pietre del sepolcro coprir me già fatto terra. Cfr. il sonetto

E faccia forza al Cielo,
Asciugandosi gli occhi col bel velo.[1]
Da' be' rami scendea,[2]
(Dolce ne la memoria)
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo:
Ed ella si sedea[3]
Umile in tanta gloria,[4]
Coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
Qual su le trecce bionde,
Ch'oro forbito e perle[5]
Eran quel dì a vederle;
Qual si posava in terra, e qual su l'onde;
Qual, con un vago errore
Girando, parea dir: — Qui regna amore.[6] —
Quante volte diss'io
Allor pien di spavento:[7]
— Costei per fermo nacque in Paradiso![8] —
Così carco d'oblio
Il divin portamento
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso
M'aveano, e sì diviso
Dall' immagine vera,[9]
Ch' i' dicea sospirando:
— Qui come venn' io, o quando? —
Credendo[10] esser in Ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
Quest'erba[11] sì, ch'altrove non ho pace.
Se tu avessi ornamenti quant' hai voglia,

---

cit. sopra, a pag. 278 *(Quel rosignuol)* con la nota 8.

[1] Concetto bello e ipotiposi stupenda, sebbene semplicissima. Forse quell'epiteto *bel* e il concetto espresso nel verso precedente bastano qui a procacciare una bellezza, che si sente più che non si possa d re.

[2] Il passaggio dalla strofa precedente a questa è un dei più bei voli lirici del P. e, si potrebbe dire, della nostra poesia. Basta al poeta immaginare che L. possa tornare in quel tal luogo e figurarsi ch'ella vi sia, perchè subito gli si ripresenti al pensiero il delizioso spettacolo di quel *benedetto giorno*, ed egli sempre come rapito fuori di sè si bèi del riandarne tutti i particolari, e ne faccia lo stupendo quadro che segue. C'è grande ingegno, ma guidato da potenza e delicatezza di sentimento grandissime.

[3] Vedi come risponde tutto questo a quel che ha accennato nella prima strofa e a quel che è detto nell'altra canzone or ora citata.

[4] Rammenta Beatrice " coronata e vestita d'umiltà... nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedeva ed udiva " (*Vita nuova*, XXVI; cfr. sopra, pag. 278-79).

[5] Oro, per la biondezza rilucente: perle, pei fiorellini che vi cadevano: però dice: *quel dì*.

[6] Cosa acutamente osservata. I fiorellini leggeri non cadono giù a piombo, ma son dal venticello portati qua e là. Vedi quanta bellezza, che vien dall'osservazione del vero, e dal saperlo vivificare coll'alito del sentimento umano.

[7] Venerazione: tanta eccellenza quasi l'atterrisce.

[8] Cfr. il medesimo cap. XXVI della *Vita nuova*, col sonetto or ora citato.

[9] M'avevano così rapito a me stesso, fattomi dimenticare ogni cosa e toltami la facoltà di discernere il vero di quel che mi circondava.

[10] Causale.

[11] Sineddoche: questo luogo erboso.

Potresti arditamente
Uscir del bosco, e gir infra la gente.[1]

b) Non altro, che una varietà della canzone, si considerava la *sestina*, che il Petrarca una volta chiamò espressamente *canzone* (*In vita*, sest. VII, v. 74) e che non riceve altro nome, per es., nel canzoniere del Sannazzaro. Trattò solamente d'amore, e procedè anch'essa con tranquilla gravità, ora sentenziosa, ora uscendo in qualche preghiera, quasi sempre riandando e come contemplando il ricordo di qualche amorosa avventura, alla qual cosa il ritorno delle stesse parole e degli stessi concetti conveniva assai: sempre con una certa intonazione di mestizia, che potrebbe farla chiamare lamento o rimpianto amoroso. Come vedemmo, la sua forma difficile e artifiziosa la fece durar poco più che due secoli; nè qui vi si spenderanno attorno più parole. Basti averne rilevato la natura, e basti a darne esempio quella del Petrarca, che fu riportata dove si ragionò della sua struttura metrica.[2]

II. Come abbiamo accennato, intanto che i nostri più antichi poeti si ponevano sulle orme dei trovatori di Provenza, il popolo esprimeva nei canti, in varie forme secondo l'indole delle costumanze e dei luoghi, quello che gli ferveva nell'animo; ed erano generalmente i tre grandi e naturali affetti che lo infiammano: la sua donna, la sua patria, la sua fede. Se non che, i canti popolari politici, che nacquero dove il popolo alla vita politica prendesse parte, traevano l'ispirazione dagli avvenimenti, che via via succedevano, ed i nuovi facevano sparire dei più vecchi fin la memoria; nè se ne avrebbe notizia, se dai cronisti non ne fosse stato conservato qualche breve frammento.[3] Fra i canti religiosi tennero sempre il primo luogo i salmi, gl'inni e le sequenze, che la Chiesa cantava fra i sacri riti nella lingua liturgica; e da queste ultime, più familiari al popolo, che ne cantava almeno, quando v'erano, i ritornelli, vedemmo già come derivasse la forma della prima poesia popolare religiosa, quando, per opera di S. Francesco d'Assisi e poi di Ranieri Fasani

[1] Il soggetto è così degno, e tanto il desiderio mio di trattarlo degnamente, che se mi fosse riuscito farti quale io desideravo, potresti uscir dal segreto della solitudine e parer bella anche altrui. Checchè ne paresse al P., è questa, nella semplicità sua, una delle più belle canzoni di tutta la nostra letteratura.

[2] V. sopra, p. 276, n. 4.

[3] Vedine alcuni in D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, II, p. 7-9. Livorno, 1878.

e d'altri, si cominciò a cantare in volgare, specialmente nelle confraternite dei *laudesi,* o in quelle dei *battuti.* Vedemmo pure come tal forma si trasportasse alla più larga e diffusa produzione poetica popolare, cioè alla poesia amorosa; variandosi e quasi scindendosi in più altre, che la vita indefettibile e sempre nuova del sentimento, insieme con le costumanze del tempo, mantennero così vigorose, che la poesia letteraria non isdegnò di appropriarsele, alternandole con quelle d'imitazione provenzale, e talvolta perfino adoperandole a preferenza di queste.

a) Primo, pertanto, fra i componimenti di questa seconda serie, ricorderemo la *lauda,* probabilmente già in uso nella prima metà del secolo XIII nell'Italia centrale, e particolarmente a Firenze, dove abbiamo notizia che da una pia confraternita di *laudesi,* uscissero nel 1234 i sette beati fondatori dell'ordine religioso dei Serviti.[1] Ma la massima diffusione dell'usanza di cantar laude volgari incominciò nel 1258 dalla predicazione dell'eremita di Perugia Ranieri Fasani, che dette origine alle compagnie dei disciplinati, o battuti, i quali, flagellandosi per penitenza, facevano grandi processioni, cercando col canto delle laudi volgari di eccitare nel popolo fervore di penitenza, di carità, di devozione. Soprattutto fiorirono nell'Italia centrale: negli Abruzzi e nell'Umbria ebbero svolgimento larghissimo e, come poi vedremo, dettero origine a un altro genere di poesia; nella loro forma genuina di poesia lirica sacra si conservarono a lungo in più parti di Toscana, ma specialmente a Firenze, dov'erano antica istituzione le compagnie dei laudesi, e dove nella seconda metà del secolo XV la poesia letteraria italiana risorgeva a vita nuova appunto coltivando forme poetiche prese, per così dire, di sulla bocca del popolo.

La lauda, come ebbe considerevole varietà di composizione metrica, così anche variò assai per la sostanza, o per l'intonazione: da principio, rispondendo al suo nome, fu per lo più esaltazione dei pregi del santo invocato fatta spesso con

[1] V., p. es., RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine* etc. T. VIII, lez. II, p. 16, 20 Generalmente, tuttavia, si credono le compagnie dei laudesi nate soltanto dopo il moto iniziato dal Fasani, ma con che argomenti non so (v. D'ANCONA, *Jacopone da Todi* etc.; in *Studi sulla letterat. ital. de' primi secoli.*[2] Milano, 1891, p. 11; GASPARY, *Stor. d. letter. ital.* I, c. VII: p. 127 d. traduz. ital.).

le immagini dei canti rituali, o fervorosa preghiera, o calda espressione d'amor divino; ma talvolta riandò, per quanto liricamente, i fatti da cui s'ispirava, accostandosi alquanto al genere narrativo; talvolta fu parenetica, o esortativa, o sentenziosa, quasi accostandosi al didascalico; talvolta anche si arrischiò a ragionare teologizzando, come in certe oscure e non belle composizioni di fra Jacopone, [1] e più tardi in alcune di Feo Belcari.[2] A ogni modo, salvo forse quest'ultimo caso, anche quando fu opera di poeti culti, serbò sempre, o cercò di serbare l'ingenuo candore della poesia popolare vivamente sentita; come si potrà vedere nelle due seguenti, anonima la prima e cantata in una compagnia di laudesi di Cortona sullo scorcio del secolo XIII, l'altra attribuita al b. Giovanni Dominici, e però della fine del XIV, o dei primi del XV:

Laude novella sia cantata
  A l'alta donna encoronata.
Fresca vergene donzella,
  Primo fior, rosa novella,
  Tutto 'l mondo a te s'apella;
  Nella bonor [3] fosti nata.
Fonte se' d'acqua sorgente,
  Madre de Dio vivente,
  Tu se' luce de la gente
  Sovra li angeli exaltata.
Tu se' verga, tu se' fiore,
  Tu se' luna de splendore; [4]
  Voluntà avemo, e core
  De venir a te, ornata.
Tu se' rosa, tu se' gillio,
  Tu portasti el dolce fillio;
  Però, donna, sì m'empillio [5]
  De laudar te, honorata.
Archa se' d'umilitade,
  Vaso d'ogne sanctitade,
  En te venne Deitade,
  D'angel foste salutata.
De le vergin se' verdore,
  De le spose se' honore,
  A tutta gente port'amore,
  Tanto se' ingratiata.
Nulla lingua po contare
  Come tu se' da laudare;
  Lo tuo nome fa tremare
  Sathanas a mille fiata.
Priegot', avvocata mia,
  Ke me metti en bona via.
  Questa nostra compania
  Siate sempre commendata.
Commendânte questa terra,
  Che la guardi d'ogne guerra.
  Ben s'enganna e trop'erra
  Ki t'afende, o beata.[6]

Questa può dare un'idea del primo genere delle laude; quest'altra gentilissima e piena d'affetto può dare idea di quelle, in cui si mescola qualche elemento di narrazione:

Di', Maria dolce, con quanto disio
  Miravi el tuo figliuol Cristo mio Dio.

[1] V. D'ANCONA, *Jacopone* etc., p. 29 sgg.
[2] V., p. es., le laudi 1, 4, 10, 19, 39, 40 etc. dell'ediz. citata.
[3] In buon'ora, felicemente, per nostro bene.
[4] Ricorda le immagini scritturali cantate ancora dalla Chiesa: " Germoglierà una verga dalla radice di Jesse „; " bella come la luna, eletta come il sole „ etc.
[5] M'impiglio; mi metto all'opera. Cfr. DANTE, *Purg.*, XIV, 117.
[6] È la II delle pubbl. dal prof. Maz-

Quando tu il partoristi sanza pena,
La prima cosa, credo, che facesti,
Tu l'adorasti, o di grazia piena,
Poi sopra il fien nel presepio il ponesti,
Con pochi e pover panni l'involgesti,
Maravigliando e godendo, cred'io.
O quanto gaudio avevi, o quanto bene,
Quando tu lo tenevi nelle braccia!
Dimmi, Maria, che forse si conviene
Che un poco per pietà mi sadisfaccia;
Baciavilo tu allora nella faccia
Sì ben, cred'io, e dicei: o figliuol mio!
Quando figliuol, quando padre e signore,
Quando Iddio, quando Gesù il chiamavi:
O quanto dolce amor sentivi al core,
Quando in gremio il tenevi e lattavi!
O quanti atti d'amore soavi
Avesti, essendo col tuo figliuol pio!
Io mi credo che tu penavi, quanto!
Quando Gesù la mattina vestivi,
Perchè a toccarlo avevi piacer tanto,
Che da te malvolentier lo spartivi.
Non so come di te tu non uscivi,
Nè anco el cor da te non si partìo.
Quando talora un poco il dì dormia,
E tu, destar volendo il Paradiso,
Pian piano andavi, che non ti sentia,
E poi ponevi il viso al santo viso;
Poi gli dicevi con materno riso:
Non dormir più, che ti sarebbe rio.[1]
O quante volte, essendo[2] co' fanciulli,
Con fretta credo che Gesù chiamasti,
Fra te dicendo: tu pur ti trastulli;
Ma questo non è già quel che mi basti.
Allor con tal piacere l'abbracciasti,
Ch'altri, che tu, tale amor non sentìo.
Nulla ha detto, è tutto è una frasca,
Avendo a' tuo' piacer minor rispetto;[3]
Ma un pensiero nel cor par che mi nasca
Sopra un singolar tuo gran diletto.
Io non so come per quel tanto affetto
El cor non ti scoppiò, e non s'aprio.

---

zoni nella N. S. del *Propugnatore* (II, p. II, pag. 223). *Ki t'afende*, chi t'offende.

[1] Strofa stupenda per verità affettuosa di rappresentazione, e in cui si congiunge e contempera bene somma delicatezza anche con certa novità e grandezza d'immagini.

[2] Da riferire a *Gesù*. Cfr. sopra, pag. 377, n. 2.

[3] Quanto ho detto finora è cosa di poco conto, perchè riguarda quelli ch'erano i tuoi minori piaceri, a petto alla dolcezza ineffabile del sentirti chiamar madre da Dio.

Quando tu ti sentivi chiamar mamma,
  Come non ti morivi di dolcezza,
  Come d'amor non t'ardeva una fiamma,
  Che t'avessi scoppiata d'allegrezza?
  Davver che grande fu la tua fortezza,
  Poichè la vita allor non ti finìo.
E la figlia del sommo eterno Padre,
  E lo Signor la sua umile ancilla
  Pietosamente la chiamava madre;
  Che, sol pensando, il cor mi si distilla.[1]
  Chi vuol sentir qualche dolce favilla
  Di quell'amore, il qual sempre disìo,
  Ponga nel buon Gesù ogni disio.[2]

Canto essenzialmente popolare, la lauda non poteva non risentir l'efficacia dei canti d'altro argomento o d'altra indole, che pur sonavano sulla bocca del popolo; e così avvenne che certe forme poetiche, le quali, come vedemmo, ripetevano, probabilmente, l'origine loro da lei, le prestassero in seguito, non che la struttura metrica, ma anche la loro melodia: così il serventese, così lo strambotto e l'ottava e la sesta rima,[3] così soprattutto la ballata, quantunque spesso avessero argomento tutt'altro che pio;[4] anzi, come un tempo i canti profani dei Goliardi erano stati invereconde parodie di sequenze, così, sul finire del secolo XV o nei primi del XVI si ebbero laude, che quasi parodiavano, ripigliandone l'andamento e come ri-

---

[1] Mi si struggo di tenerezza.

[2] Questi due ultimi versi sono posposti o invertiti (credo per errore tipografico) nell'ediz., da cui tolgo questa lauda (Ed. cit. delle laude di Feo Belcari, CCLXX). Se ne può vedere nel *Manuale* del Nannucci (I, p. 395), che la dette come di fra Jacopone, una redazione un po' diversa, cioè (oltre minori varianti) mancante delle strofe 4, 6, 8 e dell'ultimo verso; ma chiusa invece da un'altra strofa che dice così:

Vanne a Maria, nostra avvocata cara,
  E inginocchiata a lei per me la prega
  Che non mi sia del suo figliuolo avara,
  Poichè a lei nulla negò, nè nega.
  E dille poi: deh lega, oggimai lega
  Colui che sempre da te si fuggio.

[3] Han forma di serventese, per tacer d'altre, le laude XIX, LXXIV, LXXV di Feo Belcari (ed. cit.: e nella forma più antica le anonime CCXC, CCXCI); e molte ve ne sono in sesta (v. anche sopra, pag. 275, n. 1) e in ottava rima, spesso accompagnate dall'avvertenza: *cantasi come gli strambotti*, o *come e rispetti*, o *come e rispetti e a ballo* etc. (ed. cit., passim); e forse si deve riconoscere l'opera dell'ottava rima in certe laude di Feo Belcari e di Lorenzo il Magnifico, che presentano la forma seguente, per quanto possa parere assai affine alla seconda forma delle laude più antiche (v. sopra, p. 289):

Tanta pietà mi tira, e tanto amore
  Di te, vil peccatore,
  Ch'io pendo in croce per lo tuo peccato.
Risguarda un po' chi è colui che pate:
  Però ch'io sono Dio, figliuol di Dio,
  I' son l'eterna ed immensa bontate,
  Che son diventat'uom per te, uom rio;
  Principio son delle cose create,
  E do salute a te col sangue mio.
  La carità m'induce a patir morte,
  Per aprirti le porte
  Del paradiso, d'onde eri scacciato.

(Ed. cit., II; cfr. IX, XXV, e la CCLIV, che è di Lorenzo il Magnifico).

[4] Puoi vederne un esempio in questi due componimenti, che poniamo qui a fronte a fronte: il primo è una canzone a ballo del Poliziano per le feste maggiaiuole, o "s'aveva a cantare per donne nell'entrare de' giostranti in campo, e coronandogli, per loro amore giostravano „ (POLIZIANO, *Rime*, ediz. Carducci, pag. 295, n. 1); l'altra è una lauda (per verità, non delle più belle) di Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo il

calcandone travestiti i concetti, notissime ballate amorose, o canti carnascialeschi.[1]

Magnifico, per la festa dello Spirito Santo. E porta in margine la nota: " Cantasi come *Ben venga Maggio* " (edizione Cionacci. Firenze, 1680: pag. 73).

Ben venga Maggio
E 'l gonfalon selvaggio.

Ben venga Primavera,
Che vuol l'uom s'innamori;
E voi, donzelle, a schiera
Con li vostri amadori,
Che di rose e di fiori
Vi fate belle il Maggio;
Venite alla frescura
Delli verdi arboscelli:
Ogni bella è sicura
Fra tanti damigelli;
Chè le fiere e gli uccelli
Ardon d'amore il Maggio.
Chi è giovane e bella,
Deh non sie punto acerba,
Chè non si rinnovella
L'età, come fa l'erba.
Nessuna stia superba
All'amadore il Maggio.
Ciascuna balli e canti
Di questa schiera nostra:
Ecco che i dolci amanti,
Van per voi, belle, in giostra;
Qual dura a lor si mostra
Farà sfiorire il Maggio.
Per prender le donzelle
Si son gli amanti armati;
Arrendetevi, belle,
A' vostri innamorati;
Rendete e' cuor furati,
Non fate guerra il Maggio.
Chi l'altrui core invola
Ad altri doni el core;
Ma chi è quel che vola?
È l'Angiolel d'Amore,
Che viene a fare onore
Con voi, donzelle, al Maggio.
Amor ne vien ridendo,
Con rose e gigli in testa:
E vien di voi caendo (cercando).
Fategli, o belle, festa:
Qual sarà la più presta
A dargli e' fior del Maggio?
Ben venga il peregrino:
Amor, che ne comandi?
Che al suo amante il crino
Ogni bella ingrillandi;
Chè le zittelle e grandi
S'innamoran di Maggio.

Viene 'l Messaggio.
Viene 'l Messaggio
E lo Spirito saggio.
Vien da' Regni celesti.
Nuovi e dolci romori
Giocondi e non molesti
Scendon dagli alti cori,
In forma di vapori
E luminoso raggio. Viene 'l Messaggio etc.
Vien come fuoco acceso
E lingue dispartite.
Gli Apostoli à compreso
E l'alme lor vestite
Di veste colorite,
E di ciascun linguaggio. Viene 'l Mess. etc.
E viene alluminare
Il mondo intenebrato,
Le nostre alme a salvare;
Ciascun fie liberato
Da quel nimico ingrato,
Che prese il mal viaggio. Viene 'l Mess. etc
Vieni, Spirito vero,
Entra ne' nostri petti;
Facci l'animo intero,
Purga e nostri difetti,
E tienci saldi e stretti
A far nostro vantaggio. Viene 'l Mess. etc.
Mostraci la tuo' via,
Mostraci tuo' virtute;
L'anima pur disia
Veder la sua salute
E cerca con virtute
Fuggir il suo dannaggio. Viene 'l Mess. etc.
Dono di Dio altissimo,
O vera maestade.
Spirito vementissimo,
Quant'è la tuo' bontade!
Con tuo' gran caritade
Faremo 'l buon passaggio. Viene 'l Mess. etc.
Sette si dicon doni
Dello Spiritossanto;
Sì, sette milioni
Non si potrè dir tanto:
Verte 'l dolore in pianto
Chi va pel suo viaggio. Viene 'l Mess. etc.
Accende e' nostri sensi,
Conferma e' nostri cori,
Ch'alla virtù contiensi
E così fatti amori,
Fa sentir gran dolzori
E lasciare ogni oltraggio. Viene 'l Mess. etc.

[1] Vedasi, per esempio, questa lauda di Bernardo Giambullari (n. CCCCXXXI dell'ed. cit. del Belcari), col noto canto carnascialesco, o trionfo di Bacco e d'Arianna di Lorenzo il Magnifico: la lauda spirituale ripiglia perfino le medesime rime del canto epicureo e godereccio d'argomento mitologico (che è il I dei canti carnascialeschi nell'edizione del Carducci):

Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non ci è certezza.
Quest'è Bacco e Arianna
Belli, e l'un dell'altro ardenti;
Perchè 'l tempo fugge e 'nganna
Sempre insieme stan contenti:
Queste ninfe e altre genti
Sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non ci è certezza.

Quanto è grande la dolcezza
Col (*sic:* del?) servire al ver Messia!
Chi lo serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza.
Questo mondo, che c'inganna,
Non ci lascia star contenti,
Dacci fele e mostra manna
Il nimico delle genti:
Siate nel servir ferventi
Sempre al Salvator Messia:
Chi lo serve salvo fia.
E di questo abbiàn certezza.

La caduta della Repubblica fiorentina e i sospetti del nuovo principato mediceo spensero insieme le compagnie dei laudesi e la vita rigogliosa della lauda, aiutati fors'anco dalla severità liturgica decretata dal concilio di Trento. Non che cessasse per sempre l'uso dei canti sacri in lingua volgare: rivisse piuttosto nelle congregazioni dei giovinetti, specialmente dopochè all'educazione religiosa di questi volle provvedere con tanto ardore S. Filippo Neri; ma, o per l'età dei cantori, o per l'indole dei tempi, quella poesia sacra fu tutt'altra cosa dalle vecchie laude: semplice canzonetta d'argomento pio, composizione letteraria piuttosto negletta che popolare, troppo spesso (così portavano i tempi) piuttosto leziosa e frivola, che veramente viva ed affettuosa, com'era stata, pur nella sua nativa rozzezza, la lauda.

b) Anche più importante nella storia delle nostre lettere è la *ballata,* o *canzone a ballo,* pur nata nell'Italia centrale,

---

Questi lieti satiretti
Delle ninfe innamorati,
Per caverne e per boschetti
Han lor posto cento aguati:
Or da Bacco riscaldati
Ballon, saltan tuttavia.
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non ci è certezza.

Queste ninfe hanno anco caro
Da loro essere ingannate:
Non puon fare a Amor riparo
Se non genti rozze e 'ngrate;
Ora insieme mescolate
Fanno festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non ci è certezza.

Questa soma che vien dreto
Sopra l'asino, è Sileno:
Così vecchio è ebbro e lieto,
Già di carne e d'anni pieno:
Se non può star ritto, almeno
Ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non ci è certezza.

Mida vien dopo costoro:
Ciò che tocca oro diventa.
E che giova aver tesoro
Poichè l'uom non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
Chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto sia;
Di doman non ci è certezza.

Ciascun apra ben gli orecchi:
Di doman nessun si paschi:
Oggi siam, giovani e vecchi,
Lieti ognun, femmine e maschi.
Ogni tristo pensier caschi;
Facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non ci è certezza.

Donne e giovinetti amanti,
Viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
Non fatica, non dolore!
Quel c'ha esser, convien sia.
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non ci è certezza.

Quant'è bella giovinezza etc.

O meschini, o poveretti,
Que' che 'l mondo ha 'nviluppati
E co' tanti lacci stretti
Di difetti e di peccati!
Di Gesù innamorati
Siate sempre e di Maria;
Chi lo serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza.

Quel che Dio ha sempre caro
È la pura caritate:
Non sia ignum di questa avaro,
Anco per suo amor l'amate:
Che le colpe annichilate
Son per questa da Maria:
Chi la serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza.

Non si vuol voltarsi indreto
Per guardare a chi è pieno,
Ma pensar, come discreto,
A chi giace sopra al fieno!
Gesù Cristo Nazareno,
Con Giuseppe e con Maria,
Chi lo serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza.

Chi vorrà seguir costoro
Sempre harà l'alma contenta,
Perchè questo è 'l ver tesoro,
E chi l'ha già mai non stenta.
Gran dolcezza par che senta
Chi Gesù serve e Maria:
Chi lo serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza,

Ne' passati ognun si specchi,
E del mondo gnun si paschi,
Perchè muor giovani e vecchi,
Nessun sa quando si caschi.
Su ognun, femmine e maschi,
A servire al ver Messia.
Chi lo serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza.

Deh ciascun pregando canti
A Maria, che 'l Salvatore
Prieghi per noi tutti quanti,
Che ci scampi dal dolore
Infernale, e per su' amore
Siàn ferventi tuttavia.
Chi lo serve salvo fia,
E di questo abbiàn certezza.

Quanto è grande la dolcezza etc.

e probabilmente a Firenze; certo mantenuta dalle costumanze di questa città e dai pubblici balli, che per le sue piazze si facevano, specialmente tra il calendimaggio e il 24 di giugno, festa del patrono di Firenze S. Giovanni Battista; innalzata a dignità di componimento letterario dai poeti fiorentini del *dolce stil nuovo*, come Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni; vivace come le danze, che accompagnava col canto; vaga e gentile come le ghirlande di fiori, che fra quelle si gittavano od offrivano, o che cingevano il capo alla regina della festa; schietta e appassionata come i sentimenti che il popolo esprime naturalmente nel canto. Così congiunta colle usanze popolari, specialmente a Firenze, divenne la forma prediletta dell'espressione dei sentimenti di quel popolo, che l'adattò a tutti. Pertanto non cantò solamente d'amore, nè sempre fu gaia; anzi ricevè talvolta una intonazione d'appassionata mestizia, e non meno che nelle danze maggiaiole, o negli sposalizi, o più tardi nei *trionfi*, sontuose e spesso artistiche mascherate, e nei folleggiamenti del carnevale,[1] prestò, come abbiam veduto, le sue forme e le sue melodie anche all'espressione dei sentimenti religiosi. E finchè durarono le pubbliche danze, e le mascherate, e le tornate delle compagnie religiose di Firenze, la ballata, almeno in quella città, visse e fiorì. Colla caduta del governo repubblicano cadde, insieme colla lauda e cogli ultimi resti delle antiche usanze fiorentine, per rinascere ai dì nostri, non più come canto spontaneo di popolo, ma come laborioso esercizio di metrica.[2] Com'è facile intendere da tutto questo, la ballata fu molto più concitata della canzone: non n'ebbe la grave sostenutezza, e potè ricevere una forma molto più umile. Ne citeremo qui alcune di vario genere; e prima questa di Dante,[3] in cui par di sentire come spirare la gentile e viva gaiezza dei festeggiamenti fiorentini del secolo XIII:

---

[1] O *carnasciale:* onde il nome di *canti carnascialeschi*. Fiorirono massimamente sul finire del secolo XV e nella prima metà del XVI: i più celebri sono quelli del magnifico Lorenzo dei Medici: molto allegri, spesso anche lubrici, e non di rado con la ripresa ripetuta alla fin d'ogni strofa, a guisa di ritornello, cioè in forma di barzelletta (v. sotto, p. 393).

[2] Tale era già, talvolta con qualche alterazione, in alcune delle *Vendemmie di Parnaso* di quel gran rinnovatore di metri, che fu il Chiabrera; ma della sua vita rigogliosa oramai erano e sono spente le cause.

[3] Il Giuliani la relegò fra quelle di

Per una ghirlandetta
Ch' io vidi, mi farà
Sospirar ogni fiore.
Vidi a voi, donna, portar ghirlandetta,
A par di fior gentile,[1]
E sovra lei vidi volare in fretta
Un angiolel d'Amore [2] tutto umile;
E 'n suo cantar sottile
Dicea: chi mi vedrà
Lauderà il mio signore.[3]
S'io sarò là, dove un fioretto sia,
Allor fia ch'io sospire.
Dirò: la bella gentil donna mia
Porta in testa i fioretti del mio sire;
Ma per crescer desire,
La mia donna verrà
Coronata da Amore.
Di fior le parolette mie novelle
Han fatto una ballata:
Da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
Una veste ch'altrui non fu mai data.
Però siete pregata,
Quand'uom la canterà,
Che le facciate onore.[4]

Sentasi ora esprimere passionatamente il dolore di Guido Cavalcanti esule e travagliato dal male, che lo condusse poco appresso alla tomba:

Perch' i' no [5] spero di tornar giammai,
Ballatetta, in Toscana,[6]
Va tu leggera e piana [7]
Dritt' [8] a la donna mia,

---

dubbia autenticità, ma con argomenti che mi sembrano molto deboli; e autentica la tennero, non che altri, il Witte e il Carducci e il D'Ancona.

[1] Al Giuliani pare similitudine oziosa. Peraltro, potrebb'esser da riferire piuttosto a *voi donna*, che a *ghirlandetta* com'egli fa; e sarebbe tutt'altro che oziosa.

[2] Non Amore, ma un angioletto messaggero d'Amore. *Umile*, come spesso nei poeti d'allora, vale benigno, amorevole: e *sottile*, che segue poi, delicato.

[3] Amore, che lo invia.

[4] Questa ballatetta gentile si trasformò sulla bocca del popolo in un'altra simile, in cui prevalgono i versi ottonari. Puoi vederla ristampata dal prof. D'Ancona (*Op. cit.*, p. 39); e ti parrà giustissimo quel ch'egli osserva intorno a questo " genere di poesia che dal popolo veniva e nel popolo ritornava....: il popolo educava il poeta a gentilezza di ispirazioni, e il poeta avviava l'arte alle fonti perenni del sentimento popolare. Se non che, come accade, il popolo, facendo sue queste canzoni, le modificava ". *Ivi*, p. 35, 39.

[5] Non. Il popolo l'usa ancora talvolta, davanti a *s* impura.

[6] Il poeta era stato bandito da Firenze, con i più faziosi della parte dei Bianchi, e confinato a Sarzana, dove per la malaria ammalò gravemente. Ottenne per questo di rimpatriare il 15 d'agosto del 1300, ma quasi soltanto per venire a morire in Firenze (il 28 di quel mese).

[7] Modesta e inosservata.

[8] Direttamente. Cfr. i v. 3-4 della prima strofa.

Che per sua cortesia [1]
Ti farà molto onore.
Tu porterai novelle di sospiri
Piene di doglia e di molta paura; [2]
Ma guarda che persona non ti miri
Che sia nemica di gentil natura; [3]
Chè certo, per la mia disaventura,
Tu saresti contesa, [4]
Tanto da lei ripresa, [5]
Che mi sarebbe angoscia;
Dopo la morte poscia,
Pianto e novel dolore. [6]
Tu senti, ballatetta, che la morte
Mi stringe sì, che vita m'abbandona, [7]
E senti come 'l cor si sbatte forte
Per quel che ciascun spirito ragiona: [8]
Tanto è distrutta già la mia persona,
Ch' i' non posso soffrire: [9]
Se tu mi vuoi servire, [10]
Mena l'anima teco,
Molto di ciò ti preco,
Quando uscirà del core. [11]
Deh, ballatetta mia, a la tua amistate
Quest'anima che triema raccomando; [12]
Menala teco, nella sua pietate, [13]
A quella bella donna, a cui ti mando: [14]

---

[1] Non per merito mio, o tuo; ma per pura sua gentilezza. Cfr. il son. doppio di Dante riport. alla pag. 281; v. 7-8.

[2] Quasi dicesse: non potrai dir altro di me, se non che io sospiro continuamente per quel che soffro e pel timor della morte.

[3] Certo un animo gentile non potrebbe impedir che giungesse alla donna amata l'estremo saluto dell'amante moribondo; ma nelle nostre repubbliche era cosa pericolosissima aver relazioni di qualsifosse natura coi confinati. Sempre vi si sospettava qualche pratica contro lo stato, o contro la parte che governava; e però qualunque lettera si scoprisse era intercetta e poteva cagionare aggravio di pena al confinato e castigo al suo incauto corrispondente.

[4] Intercetta. Ti sarebbe conteso l'andare.

[5] Forse perchè occasione di nuovi mali all'esule e di turbamenti o pene anche a lei. Il Targioni *(Op. cit.)* spiega *distolta, allontanata*, che dà certamente un senso molto gentile; ma non si hanno altri esempi di tal significato del verbo *riprendere*.

[6] Non solo ora mi sarebbe angoscia, ma anche poi, dopo morto, io me ne sentirei rinnovare il dolore. Forte iperbole, che mi fa rammentar le parole di Francesca da Rimini (sebbene si prestino anche ad altra interpetrazione):

> ....della bella persona
> Che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende.
> (*Inf.*, V, 102).

[7] La morte m'incalza, mi si stringe addosso, insomma si approssima, sì che la vita sta già per abbandonarmi.

[8] Palpita forte per il contrasto degli affetti. Nota la rappresentazione di questi come spiriti, propria della scuola poetica fiorentina d'allora. Cfr. il sonetto di Dante cit. sopra, pag. 278-79.

[9] Durare, sopportare. *Strutto* dice anche ora il popolo, con viva immagine, di chi è lentamente consumato dal male.

[10] Far servigio, piacere.

[11] Quando morirò. Immagine potentemente affettuosa.

[12] Verso semplicissimo e molto bello: vi senti proprio e il tremito e la pena dell'anima.

[13] Piètà, stato compassionevole.

[14] È il verso più sonoro di tutta la ballata. Diresti che il poeta s'empie la bocca della lode della sua donna.

Deh, ballatetta, dille sospirando,
Quando le se' presente:
— Questa vostra servente
Viene per star con vui,
Partita da colui,
Che fu servo d'amore.[1]
Tu, voce sbigottita[2] e deboletta,
Ch'esci piangendo de lo cor dolente,
Coll'anima e con questa ballatetta
Va' ragionando della strutta mente.[3]
Voi troverete una Donna piacente,
Di sì dolce intelletto,[4]
Che vi sarà diletto
Davanti starle ognora.
Anima, e tu l'adora
Sempre nel su' valore.[5]

Tu senti qui come aleggiare lo spirito di una poesia, che non invecchia mai, perchè è animata da affetto vero e potente. Leggi ora quest'altra di Franco Sacchetti (ediz. Carducci, XLI), di tutt'altro genere, e pur graziosissima per gaia e schietta freschezza.

— O vaghe montanine pasturelle,
D'onde venite, sì leggiadre e belle?
Qual è il paese dove nate sète,
Chè si bel frutto più che gli altri[6] adduce?
Creature[7] d'Amor, vo' mi parete,
Tanto la vostra vista adorna luce!
Nè oro nè argento in voi riluce;
E mal vestite parete angiolelle. —
— Noi stiamo in alpe[8] presso ad un boschetto:
Povera capannetta è 'l nostro sito:
Col padre e colla madre in picciol letto
Torniam la sera dal prato fiorito,
Dove natura ci ha sempre nodrito,
Guardando il dì le nostre pecorelle. —
— Assai si dè doler vostra bellezza,
Quando tra monti e valli la mostrate:
Chè non è terra[9] di sì grande altezza,
Dove non foste degne et onorate.

---

1 Così si chiamavano, anche nella poesia provenzale, gl'innamorati. Cfr. sopra, pag. 369.
2 Spaurita e fioca.
3 Veramente parrebbe una cosa stessa con l'anima; pur mi pare da intendere nel senso di *vita:* della mia vita distrutta, logorata.
4 D'animo tanto cortese e amorevole.
5 Bellissimo questo ultimo trapasso, e pieno d'affetto: il poeta manda con questa ballata tutta l'anima sua: si bèi questa dell'ammirazione e dell'amore di donna così piena d'ogni pregio.
6 Più che altri paesi.
7 Figlie, o fatture d'Amore.
8 In montagna. Più parti dell'Apennino ricevono quel nome, come un nome comune.
9 Città.

Deh, ditemi se voi vi contentate
Di star ne' boschi così poverelle. —
— Più si contenta ciascuna di noi
Andar dietro alle mandre alla pastura,
Che non farebbe qual fosse di voi
D'andare a feste dentro vostre mura.
Ricchezza non cerchiam, nè più ventura,
Che balli, canti e fiori e ghirlandelle.[1]
Ballata, s' i' fosse come già fui,
Diventerei pastore e montanino;
E prima che io il dicesse altrui,
Sarei al loco[2] di costor vicino:
Et or direi — Biondella — et or — Martino,[3] —
Seguendo sempre dov'andasson'[4] elle.

b²) Tutt'altra indole e tutt'altra origine, quantunque anch'esso volesse riprodurre canti di popolo, ebbe un altro componimento che pur si chiamò *ballata,* e fiorì nei principî del secolo nostro. Può chiamarsi *ballata romantica,* sia perchè introdotta fra noi dai poeti della scuola che si chiamò a questo modo, sia perchè non differì gran cosa da quelle poesie narrative, che abbiam veduto chiamarsi col nome di romanze. I poeti tedeschi, dai quali i nostri l'imitarono, intesero, in essa, a riprodurre quel che il loro popolo aveva in altri tempi cantato, accompagnando le danze; ma non erano canti puramente lirici, espressione di sentimenti ed affetti propri, come le ballate toscane, liete o meste che fossero, di cui abbiamo ragionato. Secondo l'indole più propria di quei popoli, e che in parte ci apparisce anche nei canti popolari dell'Italia settentrionale, dove l'effetto della dominazione germanica si fece sentire più assai che nel centro o nel mezzogiorno della penisola,[5] erano piuttosto vecchie e

[1] Senti che dolce semplicità in tutta la strofa.

[2] Villaggio, luogo natale.

[3] Nomignoli di vacche e di buoi.

[4] Andassero. Forma comune ancora nel popolo. Anche di questa ballata si può vedere un travestimento spirituale pubblicato anonimo nella cit. ediz. del Belcari (CCXLI); e parecchie laude si cantavano sull'aria di questa.

[5] Intorno alla natura diversa della poesia popolare dell'Italia superiore da quella dell'inferiore, leggi questo parallelo di Costantino Nigra giudice autorevolissimo: " La poesia dell'Italia inferiore è lirica: quella dell'Italia superiore è generalmente narrativa. La prima è soggettiva, la seconda è oggettiva. La prima ha per argomento ordinario l'amore, la passione e l'affetto dell'animo, e più raramente un concetto morale o politico, o un'allusione a fatti storici; la seconda ha per argomento fatti storici, racconti romanzeschi o famigliari, e per una parte soltanto l'amore. La prima si adopera e ha probabile origine dal canto alterno; la seconda non ha carattere amebeo. La prima, senza cessare d'essere popolare e comunque dettata dal popolo incolto, ha una forma appena meno artificiosa e quasi altrettanto accurata, che la miglior poesia dotta; la seconda invece conserva la veste semplice e schietta della poesia d'origine strettamente popolare. Nella prima domina la preoccupazione della forma e l'indulgenza al suono; nella seconda la forma è subordinata al pensiero. Nella prima la parola accidentale dà spesso occasione al concetto; nella seconda, la parola obbedisce maggiormente alla coscienza. Nella prima, anzichè poeta, il popolo autore si

strane leggende di fatti generalmente paurosi e fieri, o di lugubri storie d'amore, in cui entravano o uccisioni, o incantesimi, o apparizioni, o spettri, o demoni, con una intonazione di terror religioso, o meglio superstizioso; con frequenti dialogismi, che insieme con l'espressione dei sentimenti amorosi e con gli avvertimenti religiosi o morali, la rendevano alquanto più soggettiva della romanza. Ma nè l'una nè l'altra poteva molto attecchire fra noi, perchè non conforme al gusto e al sentire della maggior parte del nostro popolo. Fu coltivata più che altro, da poeti dell'Italia settentrionale (e principalmente da Luigi Carrer e Giovanni Prati), che qualche volta si giovarono anche degli argomenti di canzoni popolari della loro regione; ma non con la felicità dei grandi poeti tedeschi, Uhland, Bürger, Schiller, Goethe, i quali scrivevano secondo il genio della nazione loro; e oramai questo genere può dirsi, presso di noi, morto affatto. [1]

c) Forma notevole di poesia musicata, veramente popolana, fu la *frottola,* nome che coll'andar del tempo significò componimenti d'indole e struttura assai varia, ma sempre cantati e generalmente popolari. La forma originaria, che è la frottola vera e propria, fu uno strano canto d'origine giullaresca, che, quanto al contenuto, era un guazzabuglio sconnesso di confessioni del poeta, [2] di descrizioni d'atti

---

rivela artista elegante superiore in questa forma d'arte a ogni altro popolo, il solo Greco eccettuato; nella seconda, il popolo autore assai più che artista è poeta „. (*La poesia popolare ital.*, p. XIX, XX. Cfr. p. XXXVII. Nei *Canti popolari del Piemonte pubbl. da C. N.* Torino, 1888). E anche nelle forme metriche è notevole differenza, rilevata pure dal medesimo autore (ivi, p. XV). *Amebèo,* dal greco *améibomai,* significa alterno, avvicendato.

[1] Leggi, per saggio del genere, questa di Luigi Carrer (*La vendetta.* Ediz. di Firenze, 1854, p. 4), che ha qualche analogia colla 2ª delle canzoni popolari piemontesi pubblicate dal Nigra:

Là nel castello, sovresso il lago,
  Un infelice spirto dimora,
  Che ogni anno appare, dogliosa immago,
  La notte stessa, nella stess'ora,
  La notte e l'ora che si morì.
          Antica storia narra così.
“ Da me nè un bacio non sperar mai! „
  Agnese al conte dicea secura:
  “ Ben tu la vita tormi potrai,
  Da che m'hai schiava tra queste mura „.
  Tanto l'inerme donzella ardì!
          Antica storia narra così.
Sognando spesso chi diale aiuto
  Dalla finestra pel lago mira,
  E intuona un canto sovra il liuto
  Che dolce intorno mestizia spira,
  Mentre tramonta languido il dì.
          Antica storia narra così.
È mezzanotte; tutto si giace.
  Dietro le nubi passa la luna;
  Un grido s'ode, splende una face,
  Poi non s'ascolta più voce alcuna:
  La face anch'essa ratto sparì.
          Antica storia narra così.
Che fu? S'ignora. Ma tetra sale
  Al conte in viso calma feroce.
  Scese il silenzio sull'ampie sale,
  Nè più d'Agnese l'afflitta voce
  In sul tramonto sonar s'udì.
          Antica storia narra così.
Due ignoti vonno parlare al conte;
  Entrano, e l'uscio l'ultimo chiude.
  Escono in breve mutati in fronte;
  Stringon le destre due daghe ignude:
  Sangue v'è sopra, ch'or ora uscì.
          Antica storia narra così.
“ Fin dove scese l'acuta punta? „
  Fe' tale inchiesta Carlo al germano.
  “ Nel cor al sozzo ribaldo è giunta,
  Tanto che scossa n'ebbi la mano.
  Ove la suora, ivi ei perì „.
          Antica storia narra così.
“ Ed or? „ “ De' sgherri bada al bisbiglio!
  Ma il vicin lago ne sarà scampo;
  Il fenderemo senza naviglio „.
  Disse, e nell'onda furo d'un lampo.
  L'ardita coppia tal si fuggì.
          Antica storia narra così.
Ma nel castello sovr'esso il lago,
  Quell'infelice spirto dimora,
  Che ogni anno appare, dogliosa immago,
  La notte stessa, nella stess'ora,
  La notte e l'ora ch'ella morì.
          Antica storia narra così.

[2] Vedasi, e valga come esempio di questo genere, il cominciamento d'una frottola di Franc. Vannozzo, ed. dal Flamini (op. cit., p. 160), benchè ben altrimenti sensato che altre frottole del tempo, che

della persona, di sentenze o proverbi, di consigli, di esortazioni al bere, o al giocare, di strampalerie accozzate alla peggio per far ridere la brigata; quanto alla forma, una serie indeterminata e capricciosa di versi, per lo più endecasillabi mescolati di quinari o di settenari, in cui ricorrevano frequentissime le rime al mezzo: era probabilmente il canto del giullare, che accennava o dirigeva in qualche modo gli atti d'altri suoi simili, che insieme con lui divertivano la folla, o che improvvisava dei versi, che accompagnassero in qualche modo la musica della sua viola. Portato in Italia da giullari francesi, che tali incomposte poesie chiamavano *lais*, *rêveries*, *fatrasies*, [1] fu imitato da giullari nostri, e dilettò le nostre plebi nel secolo XIV, per aver quindi svolgimento più ampio negli *gliòmmeri* napoletani e nelle farse.[2] Ma già durante quel secolo, di questa poesia giullaresca si erano giovati alcuni poeti culti, alterandola notevolmente, coll'introdurvi una qualche regolarità metrica e farne una serie di sentenze o di proverbi, legati, per verità, piuttosto dal vincolo accidentale della rima che da altro, ma che in fine qualche cosa volevano pur dire; [3] o più di rado, un seguito di ammonimenti o di rimproveri,

---

andarono a rifinire nella poesia burchiellesca; ma è importante anche a mostrarci come vivessero e cantassero i giullari:

Dei buona gente,
ponete mente,
s'egli è peggio che doglia di dente
il giuoco della zara:
ch' io mi squarcio le gotte (*)— notte – e giorno,
come scopa di forno – ch'io son fatto;
e assai da men che matto – io son tenuto,
con tutto (**) il mio liuto – over chitarra
per terra e per isbarra — io vo grattando.
Io vo cantando – fole — su per le tole (***) – [altrui
con questo e con colui — per un bicchier di vino.
O animo pellegrino – ch' i' ebbi e valoroso!
El giuoco doloroso — ch'ogni virtute amorza,
m'a si tolto la forza,
che non val ch' io mi torza — per disdegno....
Egli è buon ch'io mi dorma;
ch' io son scritto alla norma – d' i cattive.
Tristo è colui che vive — in questo mondo,
e più chi lascia il tondo – per lo quadro etc.

1 I *lais* " sono i canti lirici semipopolari, derivati dalle sequenze, ne' quali la musica era cosa precipua; „ pezzi di musica, a cui giullari bretoni o della Francia settentrionale, sonandoli sulla *rote* (specie d'arpa), accompagnavano parole improvvisate a caso (Flamini, *Op. cit.*, p. 113, 115, 116). *Rêveries*, fantasie, o fantasticherie, simili improvvisazioni fatte sulla *rote* dal giullare, che " vi affastella, in altrettanti endecasillabi con rima al mezzo, proposizioni aventi ciascuna un significato abbastanza chiaro, ma niun legame scambievole „ e spesso descrivendo e guidando gli atti della truppa giullaresca di cui fa parte (Ivi, p. 123). *Fatrasies*, da *fastras*, farcitura, ripieno, erano interpolazioni di proposizioni sconnesse e di strampalerie senza senso fra i versi di qualche canto sacro o amoroso: bizzarrie grossolane, che il Flamini ben chiama (Ivi, p. 133) " vera poesia senza senso... vera orgia di stupidezza „. Ma le plebi si sono sempre dilettate di scurrilità che non capiscano.

2 Flamini, *Op. cit.*, p. 169 sgg. Anche l'etimologia, o il significato proprio di tali nomi ne spiega l'affinità. Come *fatrasie* da *fastras*, così è *farsa* da *farcire* rimpinzare; così *frottola* da *frotta*, mucchio, moltitudine disordinata; e *gliòmmero*, o *gliòmmaro* (cfr. le parole toscane *ghiòmo, agglomerare*) in senso proprio significa gomitolo.

3 Valga, come esempio del genere, benchè assai tardo, cioè probabilmente del secolo XVI, il principio della lunga *frotola de Belisari da Cingoli* ristamp. dal prof. Severino Ferrari nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* (VI, p. 395).

Chi intende staga atento,
chè inteso ho volte cento
a degni omini dire:

(*) Le gote, le guancie: a furia di cantare.

(**) *Con tutto io vo grattando*: contuttochè io vada grattando il liuto e la chitarra per città e per palazzi (luoghi chiusi: così mi parrebbe da poter intendere quel *per isbarra*). Per questo, punteggio diversamente dall'editore, che mette il punto fermo dopo *chitarra*.

(***) Tavole: forma sincopata e contratta, come, da favola, fola.

o di oscure e minacciose profezie.[1] Fu la seconda forma della frottola, più nota ora generalmente, perchè letteraria, e che nel tempo suo ricevè più propriamente il nome di *motto confetto,* quasi canto elaborato, per opposizione alle rustiche e grossolane frottole giullaresche della prima maniera. Nel secolo XV, infine, e nel XVI, dopo il quale, come tante altre, così anche questa forma di poesia fu abbandonata, si chiamò frottola, ma più propriamente *barzelletta,* un gaio componimento musicato e cantato, che nella sostanza si riaccostava al genere popolare e giullaresco, almeno per le scurrilità di cui spesso s'infiorava per far rider le plebi, ma senza le oscurità, nè le strampalate sconnessioni delle prime frottole; nella forma metrica, invece, si discostava dalle due prime maniere della frottola, e molto s'avvicinava alla ballata; giacchè, abbandonata anche la caratteristica necessità delle rime al mezzo, e composta sempre di versi ottonari, cominciava con una ripresa, per lo più di quattro versi (più raramente di due), e dopo una serie tetrastica di mutazioni (a volte addoppiata e fatta di otto versi), aveva una volta, che, per lo più, o era la pura e semplice ripetizione delle parole della ripresa, o almeno si chiudeva cogli ultimi due versi di questa: talvolta invece ripeteva soltanto le parole che questi versi chiudevano, nè era necessario che le disponesse nell'ordine stesso, che avevano nella ripresa, e che anzi poteva essere invertito: ogni strofa, a ogni modo, si chiudeva col ritornello, sia che fosse incastrato nella volta, sia che le venisse accodato.[2] Fu usata assai nei canti carnascialeschi,[3] ma non mancò chi la raggentilisse, per renderla degna di dilettare orecchie principesche ed animi di signore oneste e cultissime.[4]

---

piacciavi sempre audire
assai, e parlar poco.
Socrate, in certo loco,
questo bel motto ha messo,
che conoscer se stesso
per certo è gran fatica:
che infino alla formica
li piace il bon governo:
la estate per l' inverno
ripon la vetuaglia.
Chi procaccia e travaglia
resiste ad ogni stento.
Talvolta un om val cento
e cento non val uno.
Chi non stima nessuno
pigli esempio da Saulo.
Non è si brutto el diaulo
come el si dipinge etc.

[1] V., p. es., il lungo e fiero componimento già attribuito non bene a Fazio degli Uberti e del quale sono come il proemio questi versi:

O pellegrina Italia,
Che è che si t'ammalia,
Che cacci via la balia, — e muor' di fame?
O nobile reame
Come veggio in te grame
Donne, donzelle e dame
E far misere lame — del tuo orto!
Ben è peggio che morto...
Colui che non s'è accorto — di tal male.
O nido imperiale,
O sito liberale,
Le virtù c'hai/in male — hai promutate.
O genti disolate,
Per cupidigia state — in tale stremo!
Perduto avete il remo...
Italia, il tuo martire
Intendo far sentire;
E non pensar fuggire — per peggiorare.

[2] Vedi Renier, *Saggio di rime inedite di Galeotto del Carretto;* in *Giorn. stor. d. lett. ital.,* VI, p. 240-241; e più ancora una sua dotta recensione di uno studio di Rud. Schwartz sulla frottola nel secolo XV; in *Giorn. stor. d. lett. it.,* IX, p. 301, 302.

[3] V., p. es., il trionfo di Bacco e d'Arianna di Lorenzo de' Medici, riportato sopra, p. 384, n. 1.

[4] Valga come esempio questa grazio-

d) Abbiamo già notato come il *serventese* fosse presso di noi, piuttosto che il nome d'un determinato componimento, quello di una forma metrica, che potè servire ad argomenti assai svariati. Potrà parer dunque strano, che se ne parli anche qui, fra i componimenti lirici d'indole popolare; tanto più che il nome sembrerebbe piuttosto ricondurci alla poesia d'imitazione provenzale, e che i moderni trattatisti di metrica italiana, pongono il serventese fra le forme della poesia narrativa.[1] Forse vi furono indotti dal considerare come una delle sue forme principali la terzina, o dal vederne le forme genuine adoperate nei *lamenti*, poesie che prendevano argomento da fatti politici di cui riandavano il ricordo, e che furono assai frequenti dalla fine del secolo XIII alla metà del XVI. Ma, oltrechè il modo della narrazione nei lamenti è anzi che no soggettivo, non in quelli soli troviamo usato il serventese, che ora contiene ammonimenti o esortazioni morali, ora l'espressione degli affetti devoti delle laude, o la preghiera al Signore, ora la profezia o la minaccia di futuri mali, ora l'esaltazione della bellezza femminile, ora finalmente espressione

sissima di Galeotto del Carretto, scritta probabilmente, come tante altre rime di lui, per compiacere Isabella Gonzaga marchesa di Mantova, e edita dal prof. Renier, *loc. cit.*, p. 249.

Io mi sento in mezo el core
una bella margarita,
che mi chiede, exorta, invita
a cantar del suo bel fiore.
Oh è l'amore!
El bel fior de margarita
nasce in orti, in campi, in prati,
l'erba è fresca e saporita
e conforta gli affannati,
molti son resuscitati
per sto fior da morte a vita.
La galante margarita
è pur fior sopra ogni fiore.
Oh è l'amore.
Una rosa è vago fiore,
e laudarla egli è ragione,
ma bellezza e 'l dolce odore
molto piace alle persone,
ma se viene al paragone
tristo fior farà fugita;
La galante margarita ecc.
La celeste mamoletta
è legiadra et amorosa,
a vederla in su l'erbetta
per li prati è bella cosa,
chi la fiuta, ol (*) più che rosa
quando è fresca e ben fiorita;
La galante ecc.
Bianco e bello è 'l gelsomino
con l'odore assai gentile,
molto adorna un bel giardino,
quando viene al fin d'aprile:
egli è alegro e non già vile,
ad amarlo ognun l'invita; (**)
La galante ecc.
El garofan su le piante
con la lunga e verde rama
veramente egli è galante
et ognuno il cerca e brama;
sua bellezza è de gran fama
et a molti è ben gradita;
La galante ecc.
Margarita è la più vaga
la più bella e la più degna,
Margarita el cor m'impiaga,
margarita in cor mi regna,
margerita è la mia insegna
fin che in corpo arò la vita.
Viva donca margarita
solo fior sopra ogni fiore.
Oh è l'amore.

[1] Così p. es. il Casini (*Sulle forme metr. ital.* Firenze, 1884, p. 58) lo dice " forma *esclusivamente* narrativa „; il Guarnerio (*Manuale di versificaz. ital.* Milano, 1893, p. 191) aggiunge che servì anche al *moraleggiare*, onde il nome di *sermontese* datogli per etimologia popolare da *Sermone*, a Firenze nel sec. XIV; il Murari (*op. cit.*, p. 78), facendo suo pro di quanto aveva notato il Carducci (*Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV ritrovate nei memoriali etc.* Imola, 1876, p. 105-112) dice che " si ristrinse alla forma narrativa non senza però mantenersi vivo alcuna volta nella forma lirica „: ma l'uso del serventese come forma della lirica amorosa già dal 1883 era stato rilevato dal Renier, che molto bene ne ragionò nell'introduzione alle *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*, p. CCXCVIII.

(*) Odora. Cfr. p. 31, n. 7. Intendi: al fiuto, se alcuno la fiuti, odora più che fresca rosa.
(**) *L'* è forse soggetto pleonastico (per *el*): invita ognuno ad amarlo.

di sentimenti d'amore; e che pertanto, in tal molteplicità di soggetti, mi par però sempre appartenere alla poesia soggettiva, e più frequentemente alla lirica. Vedemmo d'altra parte (v. pag. 290), come, secondo gli argomenti, che sembrano a me probabilissimi, del Flamini, sia, per così dire, sbocciato dalla lauda, ora conservandone l'indole anche rispetto alla sostanza, ora allargandosi ad altri argomenti, come la ballata. È ad ogni modo forma di poesia d'origine popolare e nostra,[1] con intonazione generalmente seria e spesso anche mesta, sicchè è dei generi della poesia popolare quello che più s'accosta alla compostezza della canzone. Per esempio del genere, valga questo amoroso, che è certamente della fine del secolo XIII:[2]

Da poi che piace all'alto dio d'amore
ch'i' m'incominci a dir lo gran valore
di quella ch'è di tutte l'altre 'l fiore
di bellezze,
diròvi alquante delle sue adornezze
et delle sue angeliche bellezze,
poi vi contrabo[3] le sue gentilezze
e 'l bel parlare;
che 'n tucto 'l mondo non si trova pare,
tanto mi par piacente da sguardare,
come quella che mi fae gioso[4] stare
nocte et dia.
Ma' alquanto mi ne cocha gelosia,[5]
no la mi cangi per altr'on[6] che sia;
ma vogliola pregar per cortesia
umilemente,
che 'l meo servire tuctor agia [a] mente
ch'i' l'ameragio in fin al meo vivente
et sempre le sarò leal servente
et fino amante;
che la mi pare conta et avenante,[7]

---

[1] Veramente contrasta a questo l'opinione autorevolissima del prof. Rajna, confermata dal prof. Flaminio Pellegrini in una dotta recensione inserita nel *Giornale stor. d. lett. ital.*, XXII, p. 405 sgg., che anche la forma del serventese sia venuta di Francia. L'illustre romanista dice che "ripugna all'intima analogia delle manifestazioni forestiere e nostrali il supporre una doppia produzione spontanea"; ma perchè, se qui, come là, non si tratta veramente di produzione spontanea, ma di derivazione da canti sacri latini, che qui come là si cantavano, e popolarmente? D'altra parte le antiche forme simili francesi, sono tutte in versi ottonari, non in endecasillabi, e quelle in endecasillabi che accenna il prof. Pellegrini (loc. cit., p. 407) sono di Christine de Pisan, che tocca il secolo XV. Più notevole certo è il *planctus* ivi citato, ricorrente nel mistero provenzale di S. Agnese: ma siamo a ogni modo nel secolo XIV, quando già fioriva da un pezzo la forma tipica del serventese, in Italia.

[2] Pubbl. dal prof. Flaminio Pellegrini nel *Propugnatore*, N. S., p. 137, sgg. Cfr. sopra, p. 272, n. 3.

[3] Conterabo: strano futuro latineggiante: conterò, enumererò, descriverò.

[4] Gioioso, giulivo; *pare* l'uguale.

[5] "Ma' risponde al latino *magis quam*, e vale: se non me ne cuoca alquanto la gelosia". Così l'edit. Cfr. sopra, p. 157, n. 3.

[6] Uomo.

[7] Leggiadra e avvenente.

et virtudiosa più, che n'è 'l diamante.
Ysocta,[1] ch'ebe già bellezze tante,
non fue tale.
Però prego 'l Signore celestiale,
che la mia donna sì guardi de male,
che sopra tutte l'altre monta et sale
in grande altura;
et mai non vidi sì bella figura
in carne, in [in]talglo,[2] nè in pintura;
all'àire l'assomiglio, tant'è pura
et deliciosa.
Però prego la donna gloriosa,
ch'è sopra tucte l'altre preciosa,
ched ella guardi di pena [a]ngosciosa
et di ria morte,
et del tormento, ch'è sì duro e forte,
che non 'de[3] tocchi a lei alcuna sorte;
ma facciala intrar dentro alle porte
del paradiso,
là, ove [è] solazo, gioco et riso,
et nullo ben del mondo v'è diviso,
et lo nostro criator v'è sempre assiso
co' li santi.
Or prego lui, che noi e li altri amanti,
che siamo in questo secolo cotanti,
conducali ai gioi[o]si et dolci canti
di vita eterna.
là ove [è] la gloria superna
e l'altà maestà che la governa;
appresso v'è la donna, ch'è lucerna
de' peccatori.
Va', serventese, coperta di fiori,
saluta da mia parte li amadori,
quelli ch[e] anno fermi li lor chori
in ben servire;
et digli che si degiano sbaldire,
et loro affare[4] in gioia convertire,
et aspectar lo ben, che de' venire
per amare.

2. I componimenti esaminati fin qui, passati più o meno direttamente dalla bocca del popolo sulle carte dei poeti, restarono a ogni modo, componimenti puramente letterari, che il popolo non ha poi cantati più; ma così non è avvenuto di certi altri, che nati

[1] Isotta la bionda, moglie del re Marco di Cornovaglia e amata da Tristano figliuolo del re Meliadus di Leonois, così celebre nei romanzi della *Tavola rotonda*.

[2] Intaglio, cioè scultura. Cfr. DANTE, *Purg.*, X, 32, 38.

[3] Forse: *no 'nde (inde):* che non ne tocchi etc. *Ella,* 3 versi sopra, è oggetto.

[4] Sic. Forse *affanni,* o *affanno? Sbaldire,* farsi baldi, baldanzosi, rinfrancare

dal popolo nel popolo sono rimasti e si sentono ancora cantare almeno per le campagne d'ogni parte d'Italia, sebbene a quando a quando alcuni poeti d'arte, e non sempre dei minori, li abbiano sollevati a dignità letteraria. Tali sono principalmente lo *strambotto,* il *rispetto,* lo *stornello*: proprio il primo del mezzogiorno e massimamente della Sicilia, gli altri due dell'Italia centrale e massimamente della Toscana, sebbene diffusi poi anche in altre regioni italiane. Contengono per lo più, l'espressione di sentimenti amorosi e di tutte le passioni, che l'amore può generare: dolore, gioia, stizza, gelosia, sospetto, e così via: ora sono vagheggiamenti, lodi di bellezza e di grazia, saluti, augurii di bene e di gioia, rivestiti d'immagini semplicemente gentili; ora lamenti, ingiurie, imprecazioni fierissime, scherni, irrisioni. Poco differiscono tra loro i due primi; anzi spesso dicono in tutto e per tutto la medesima cosa e per modo, che il prof. D'Ancona potè riguardar gli uni come derivati dagli altri, e sentenziare " che il canto popolare italiano sia nativo di Sicilia... abbia per patria d'origine l'Isola e per patria d'adozione la Toscana: che nato con veste di dialetto in Sicilia, in Toscana abbia assunto forma illustre e comune, e con siffatta veste novella sia migrato nelle altre provincie ".[1] La differenza più notevole, oltrechè nel nome, sta nella forma metrica, che porta con sè anche una qualche diversità di contenuto. Lo *strambotto* [2] in fatti è, come abbiam visto, una strofa di endecasillabi (otto per lo più) a due rime alternate fra le quali interviene non di rado l'assonanza; se non che i poeti d'arte che se lo appropriarono — massimo di tutti Angelo Poliziano — lo trasformarono per lo più in un'ottava perfetta, chiudendolo con due versi rimati a bocca baciata con rima diversa dalle precedenti: [3] il concetto, a ogni modo, seguita generalmente a svolgersi per tutto il canto, ed ha il suo compimento alla fine di questo. Il *rispetto* [4]

---

[1] *La poes. popol. ital.,* IX, p. 285. E gli esempi ch'egli ha raccolti ed esaminati nei due studi precedenti (VII e VIII) gli dànno piena ragione.

[2] Delle varie etimologie di questa parola mi par la più giusta quella ragionata dal Nigra (*Op. cit.*, p. XII), che ne fa un diminutivo di *strambo*, spiegandolo " strofa non legata, non appaiata " in opposizione alle composizioni letterarie polistrofe.

[3] Conserva l'indole e la forma originaria, compresa l'assonanza fra le due rime, questo strambotto del Cariteo, catalano che poetò nella nostra lingua, vivendo a Napoli, alla corte di Ferdinando I di Aragona. Lo riporto dalla citata opera del D'Ancona, p. 132-3:

Accende il mio cantar flamma d'amore
Nel crudo mare e nelle gelide onde;
Cantando io nelle selve, esce di fuore
La fera, che cacciata si nasconde:
Odono lagrimando il mio dolore
Omini et animali, arbore e fronde;
Ma riscaldar non posso il freddo core
Di questa, che m'ascolta e non risponde.

È invece un'ottava perfetta, per es., questo del Poliziano, che è il III fra gli *strambotti* nell'ediz. di Firenze del 1814 curata dal Nannucci e dal Ciampolini (Vol. II, p. 117) e il LXXIV fra i *rispetti spicciolati* nell'ediz. del Carducci (p. 263):

Ogni pungente e venenosa ispina
Si vede a qualche tempo esser fiorita;
Crudel veneno posto in medicina
Più volte torna l'uom da morte a vita,
E 'l foco, che ogni cosa arde e ruina
Spesso risana una mortal fedita;
Così spero il mio mal mi sia salute;
Chè ciò che nuoce ha pur qualche virtute.

[4] " Quasi rispettosi saluti, che si fac-

invece comincia (come notammo) con quattro versi a rime alternate, seguiti da una o più coppie di versi rimati a bocca baciata, formando quella che il prof. D'Ancona chiamò felicemente *ripresa*, perchè " *riprende* e svolge nuovamente e variamente un concetto, una immagine, una frase, una parola dell'ultimo verso, o al più del penultimo, o muta soltanto la collocazione delle voci ".[1]

Al Carducci [2] parve nato " dall'unione dello strambotto col madrigale " tenendo " del primo... le coppie discordi, del secondo le coppie finali "; ma ben osservò il D'Ancona che nella chiusa del madrigale mancava quel che è indole propria della ripresa del rispetto; e mise fuori l'opinione probabilissima fondata sull'esame di canti popolari d'ogni parte d'Italia, che la forma primitiva fosse un tetrastico a rime alternate, ampliato poi con un nuovo tetrastico sulle stesse rime nello strambotto siculo, con la ripresa nel rispetto, e ricondotto, nelle regioni settentrionali, alla forma più semplice originaria, nella quale il soggetto sostanziale del canto è (come anche talvolta nello stesso strambotto) interamente espresso.[3] A ogni modo anche il rispetto accolto fra le composizioni loro da poeti letterati, e non di rado ridotto a forma d'ottava perfetta, fu chiamato promiscuamente col suo nome o con quel di strambotto, poichè fra loro non era vera e propria diversità.[4]

Mi sembra invece assai diverso lo stornello, per quanto affermi il D'Ancona, che " nella sostanza il più delle volte altro non è, se non un rispetto compendiato ".[5] Sembra nativo di Toscana [6] e serve specialmente, secondochè il suo nome stesso significa,[7] alle gare di canto o quasi tenzoni villerecce del genere di quelle che Teocrito immortalò nei suoi idillii,[8] e per le quali il nostro popolo ha perfino coniato il verbo *stornellare*.[9] I sentimenti, che esprime, sono

cian fra loro gl'innamorati ". Così il Tigri, nella prefazione ai *Canti popolari toscani*, p. XLII; ma bene spesso gli converrebbe più il nome di *dispetto*, che pur qualche volta riceve.

[1] *Op. cit.*, p. 302.

[2] *Musica e poesia* cit., XI, p. 413.

[3] *Op. cit.*, p. 309, 310. Così la pensa anche il Nigra (*Op. cit.*, p. XXII).

[4] V. la nota 3 della pag. 380; e nota inoltre, come quelli che gli editori fiorentini del 1814 pubblicarono col titolo di *rispetti*, che portavano in due Codici, in altri erano riuniti sotto il titolo di *serenata, ovvero lettera in istrambottoli*, (II, p. 144) e con questo titolo appunto li ripubblicò il Carducci (ed. cit., p. 196).

[5] *Op. cit.*, p. 312, 313.

[6] Ivi, p. 320.

[7] Sembra in fatti che venga dal provenzale *estorn* combattimento, contrasto. NIGRA, *Op. cit.*, p. XV.

[8] Il Nigra (*Op. cit.*, p. XXV) opina ed afferma che " la poesia bucolica amebea, la più antica e la più popolare che abbia avuto l'Italia, è in realtà la lontana progenitrice dello strambotto, e dello stornello moderni ". Cfr. D'ANCONA, *Studi sulla lett. it. dei primi secoli*. Milano, 1891, p. 276.

[9] Invece del noto stornello, che ha il n. 3 nella raccolta del Tigri, citerò questa variante udita e raccolta da me a Casale di val di Cecina, certo meno gentile, ma che, per la corrispondenza che ha con l'altro stornello, che cito e che pur credo inedito, può mostrare come cominciano e come finiscono questi contrasti:

Se tu vuoi fa' con me a *stornellare*,
Prendi la sieda e mettiti a sedere:
Della civetta non te n'ha a mancare.

Fior d'insalata!
Per istasera fàmola finita:
Della civetta non te n'è mancata.

svariati e su per giù gli stessi che si esprimono nei rispetti, ma anche più semplici per la maggior brevità del componimento, che ha generalmente tre versi, talvolta tutti e tre endecasillabi, più di frequente il primo quinario e contenente, per lo più, l'invocazione d'un fiore, che non ha alcuna relazione con quel che segue, se non per la rima; giacchè fra quel verso e l'ultimo c'è sempre rima o assonanza; quel di mezzo invece è legato agli altri dalla consonanza.[1] La poesia letteraria non s'è giovata dello stornello, se non in questi ultimi tempi, quando alcuni poeti popolareggianti, forse primo di tutti Francesco Dall'Ongaro, se ne sono serviti principalmente a esprimere sensi di patriottismo.

3. Altri generi di componimenti lirici non cantò, probabilmente, il popolo mai come cosa sua; ma da canti di popolo ne trassero come l'idea o, per dir così, la visione poeti culti, che primi li foggiarono e ne propagarono l'uso. Tali, a mio credere, il *sonetto* ed il *madrigale*.

a) Il primo è stato certamente la più fortunata di tutte le forme della nostra lirica: nato sul primo albeggiare delle nostre lettere, non è venuto mai meno; ma si è conservato in mezzo a tutte le varie trasformazioni del gusto poetico, al vario prevalere di questa o di quella imitazione, di questa o di quella maniera di poetare; anzi dalla letteratura nostra è pur trasmigrato, per così dire, alle altre letterature moderne, che quasi han voluto adornarsene. Tolse il nome dalla lingua provenzale, dove ogni breve composizione poetica si

---

Di simili disfide, non che dei vanti del saper cantare molti stornelli (v. la raccolta del Tigri — Stornelli, 1-15) e degli scherni al cantore rivale ve n'ha a bizzeffe. Non ne sto a citare; ma piuttosto riporterò due stornelli, che posson dare un esempio come di botta e risposta: nel secondo manca l'invocazione del fiore o il versetto corrispondente:

Sarà le sei.
Nè ville nè poderi tu non hai:
Figlio d'un cavaliere tu non sei.
. . . .
Dal cavalieri che speri d'avere?
Se sei pulledra, ti farà domare.

È tuttavia da avvertire che questa natura di contrasto o di canto alterno non manca talvolta neppure nei *rispetti* (v., per es., nella raccolta del Tigri, i rispetti 1, 8, 17, 23, 49, 54, 486, 759, 760 etc. etc.).

[1] Talvolta gli stornelli son ridotti a due soli versi, o per mancanza del quinario (v. la nota precedente), o perchè non sono altro che distici o chiuse di rispetti separati dal resto per aver natura sentenziosa (così parte di quelli riportati dal Tigri, per es., 458, 459, 460, 481); talvolta invece sono accresciuti fino a quattro, come questo che ho sentito cantare, oltrechè nel luogo ricordato, in più parti delle colline pisane:

Fior di cedrina!
Chi ti ci ha fatto tanto innamorare?
E lo sapevi ch'ero poverina:
In casa tua non ci potevo entrare!

Mi pare, per usare una nota frase del Sacchetti, smozzicatura e appiccatura di un rispetto (v. anche alcuni nella raccolta del Tigri, p. es., 121, 122, 124, 292, dove il fiore surroga il primo verso di una ripresa); ed ha infatti una lontana somiglianza col risp. 546 della raccolta tigriana; ma alcuni sembrano formati dall'aggiungere l'invocazione del fiore ad un vero stornello di tre endecasillabi, (v., p. es., TIGRI, Risp. 476).

chiamava *mottetto* avendo riguardo alle parole, e *sonetto* avendo riguardo alla musica che l'accompagnava;[1] ma nacque certamente in Italia, perchè la letteratura provenzale non ha componimenti della sua natura e della sua forma, e solo ben tardi si trovano sonetti in lingua provenzale, scritti da poeti italiani, quando già nelle nostre lettere quella forma era comunissima.

Molto si è disputato sull'origine sua,[2] e massimamente in questi ultimi anni fra insigni filologi romanisti: dei quali fu chi, seguendo un'opinione di dotti cinquecentisti, volle vedervi soltanto una stanza di canzone con fronte e sirima suddivise in parti uguali e simmetriche, adoperata come forma poetica indipendente, come in Provenza le *coblas*; altri invece lo vollero un accozzo di due strambotti alla siciliana, il primo di otto versi e il secondo di sei: quelli facendone un componimento d'indole tutta letteraria, questi d'origine popolare. A me sembra oramai dimostrato con buone ragioni dal prof. Arnaldo Foresti[3] che questa seconda opinione debba tenersi per vera, ma con questa limitazione: che quell'accozzo non fu opera di popolo, ma di poeti culti (chiunque si fosse il primo che lo pensò),[4] i quali ben conoscevano la foggia della stanza e scorsero come potesse, in quell'uso di forme popolari, serbarsi; nè però l'umile origine del nuovo componimento dimenticarono, tanto che Dante potè sentenziarlo men nobile della stessa ballata, non che del *modo eccellentissimo e nobilissimo* della canzone.

L'uso del sonetto andò prestamente diffondendosi nella poesia letteraria, e dagli argomenti amorosi passò bentosto ad esprimerne d'ogni genere: satirici, burleschi, politici, pii, sacri, dottrinali; sol che avessero una certa unità e semplicità, che alla brevità sua convenisse; per quanto alcuni poeti non badassero a questo, e lo rendessero talvolta malamente

[1] A significare un componimento poetico di forma non determinata, e neppur sempre breve, s'adoperò qualche volta questo nome nei primi due secoli delle nostre lettere anche da poeti italiani. V. gli esempi citati dal Biadene nella già lodata *Morfolog. del son.* etc. App. II, p. 220-224.

[2] Vedi le molte opinioni su questo, in BIADENE, *Op. cit.*, App. I, p. 216-219.

[3] *Nuove osservazioni intorno all'origine e alle varietà metriche del sonetto nei secoli XIII e XIV.* Bergamo, Ist. it. d'arti grafiche, 1895; p. 9-18.

[4] Pel Foresti (*op. cit.*, p. 19) sarebbe stato da Giacomo da Lentino; altri, meno determinatamente, vogliono almeno il sonetto d'origine siciliana; altri lo affermarono foggiato primieramente in Toscana.

complicato ed artifizioso nella sostanza e nella forma.[1] Fu talvolta puramente descrittivo, e anche narrativo, quantunque nella massima parte dei casi serbasse la sua indole lirica, e spesso veemente e caldissima. Non di rado più sonetti si posero in relazione stretta fra loro, a formare un complesso unico, e fin dai primi secoli: così nei *contrasti* fra amante e madonna, contenendo un sonetto la proposta dell'uno, ed un altro la risposta dell'altra;[2] così nelle *serie* o *corone* di sonetti for-

---

[1] Un saggio delle stranezze artifiziose, che si chiusero in sonetti, s'è già visto nel sonetto del Mazzei citato nella nota 4 della pag. 85; ma fino dai primi secoli s'eran cercati mille artifizi di sostanza e di forma, sia difficoltando o moltiplicando le rime, e ficcando perfino due rimealmezzo per verso, sia abbondando in bisticci, allitterazioni ed altri giuochi di parole, sia facendo sonetti acrostici, cioè tali, che le prime lettere di ciascun verso formassero parole, che dessero un senso voluto; sia in altri modi, che puoi vedere esaminati nel Cap. IV del più volte lodato lavoro del Biadene, *Morfologia del sonetto* etc.

[2] Vedasi, per esempio, questo in 3 sonetti di Chiaro Davanzati (v. NANNUCCI, *Manuale*, I, p. 206 sgg.):

Così diviene a me similemente
Come all'augel che va, e non riviene:
Per la pastura, che trova piacente,
Dimora in loco, (a) e quivi si contiene.
Così il mio cuor, che a voi, donna avvenente,
Mando, perchè vi conti le mie pene,
Con voi rimane, ed io ne son perdente; (b)
Tanto li piace, nè cura altro bene.
Ond'io vi prego, da che lo tenete,
Che rimembriate dell'altra persona, (c)
Come senz'esso possa dimorare.
Ben so che tanta conoscenza avete,
Se per voi père senza gioia alcuna,
Che fia dispregio al vostro fino amare.

Risposta di Madonna.

Io mi disdico, che non ho tuo core,
E s'io l'avessi, io ti renderia;
Ma poi (d) non l'ho, richiedilo ad Amore,
A cui lo desti per la tua follia.
E se mi ti se' offerto servidore,
Io non ti voglio per mia villania; (e)
Ma quando fosse in servigio d'onore,
Sen certa che d'assai mi piaceria.
Ma tu mi chiedi cosa ch'i' non voglio,
E tu medesmo so ben che lo credi;
Dunque l'ammenda (f) solo in disvolere.
Ed un esemplo dicere ti voglio,
Se sei saputo, pensalo e provedi,
Ch'esser non può amor senza piacere.

Replica dell'amante.

Grazie e mercè, madonna, sempre sia
Al vostro dolce et amoroso core,
Ch'ha fatta rallegrar la mente mia,
Ch'era montata in sì fero dolore.
Or m'ha chiarito vostra cortesia
Di quella cosa, ond'io era in errore.
Voglio ubbidir la vostra signoria
Di quanto piace e m'addomanda Amore.
E vo' celar, non dire, e ritenere
Quanto disia e vuole vostra mente,
Finchè vi piace ch'io debba tacere;
E rinnovarmi a voi, donna, servente:
Che mai non credo per altra valere,
Se non per voi, Madonna, solamente.

Ma ce ne sono perfino di quelli formati di 16 sonetti. Talvolta invece il contrasto fu inchiuso in un sonetto solo (v. p. es. quello di Meo Abbracciavacca: *Madonna so dotto*, nel *Manuale* cit. p. 202). Qualche rara volta infine non furono fra amante e madonna e non ebbero argomento amoroso; ma solo furono sonetti, che avevano fra loro relazione di proposta e di risposta. Una di queste eccezioni sarebbero i due sonetti del cap. XXII della *Vita nuova*, nei quali Dante immagina d'aver interrogato le donne che venivano da confortare Beatrice afflitta per la morte del padre, e d'averne avuta la risposta:

Voi, che portate la sembianza umile,
Cogli occhi bassi mostrando dolore,
Onde venite, chè 'l vostro colore
Par divenuto di pietà simile? (g)

(a) Ivi, nel luogo dove trova la sua pastura; *diviene* addiviene, avviene.

(b) Ne resto senza, privo; tanto piace al mio cuore rimanere con voi! Cfr. l'ultima stanza della cit. ballata del Cavalcanti (p. 389).

(c) Che pensiate come possa stare e vivere senza il cuore tutto il resto di me. Cfr. sopra, pag. 80, n. 4. Nei versi 13 e 14 è una specie di prolessi; sicchè ti riusciran più chiari invertendoli.

(d) Poichè. V. sopra, pag. 102, n. 4. *Mi disdico* dichiaro di no, nego.

(e) Non ti voglio per servo (amante, v. sopra, pag. 389, n. 1), quando ciò debba essermi disonore, svilirmi.

(f) Imperativo: rimedia alla tua mala brama, solo cessando di bramare.

(g) Par divenuto qual' è in persona grandemente impietosita; o nella stessa Pietà.

manti quasi una specie di ciclo intorno a un determinato argomento, amorosi, o narrativi, o didascalici, o esortativi che fossero;[1] così massimamente nelle *tenzoni,* alle quali abbiamo altrove accennato e per le quali fu, in Italia, la forma a tutte preferita.[2]

Di tanta varietà, facilmente spiegabile per la giusta misura dell'estensione del sonetto, per la nobiltà ed agilità e varietà dei versi endecasillabi, dei quali si componeva, abbiamo già visto degli esempi nei molti sonetti amorosi, pii, satirici, didascalici, familiari, citati nel corso di questi *elementi;* tuttavia, credo non inutile citarne anche altri d'altro genere;

Vedeste voi nostra donna gentile
  Bagnar nel viso suo di pianto Amore?
  Ditelmi, donne, chè mel dice il core,
  Perch'io vi veggio andar senz'atto vile. (*a*)
E se venite da tanta pietate,
  Piacciavi di ristar qui meco alquanto,
  E che che sia di lei, nol mi celate.
Ch'io veggio gli occhi vostri c'hanno pianto,
  E veggiovi venir sì sfigurate,
  Che 'l cor mi trema di vederne tanto.

Se' tu colui, c'hai trattato sovente
  Di nostra donna, sol parlando a nui?
  Tu rassomigli alla voce ben lui,
  Ma la figura ne par d'altra gente. (*b*)
E perchè piangi tu sì coralmente,
  Che fai di te pietà venire altrui?
  Vedestù pianger lei, chè tu non pui (*c*)
  Punto celar la dolorosa mente?
Lascia pianger a noi, e triste andare, (*d*)
  (E' fa peccato chi mai ne conforta),
  Che nel suo pianto l'udimmo parlare.
Ella ha nel viso la pietà sì scorta,
  Che qual l'avesse voluta mirare,
  Sarebbe innanzi a lei, piangendo morta.

[1] Usatissime nel sec. XIII e nel XIV (v. BIADENE, *Op. cit.*, p. 121 sgg.), si può dire che non siano ancora in tutto dismesse: posson darne esempio nel nostro secolo i sonetti del Monti sulla morte di Giuda, e più recentemente il *Ça ira* del Carducci.

[2] In queste non di rado si rispose al poeta proponente per le medesime rime, e spesso da più e più poeti. Dettero loro argomento così le quistioni o disquisizioni di materia amorosa, come i fatti politici del tempo; ed è celebre la guerra di sonetti fatta fra poeti guelfi e ghibellini in Firenze, quando venne in Italia, contro Carlo d'Angiò, Corradino. Per averne un'idea, puoi leggere il sonetto I della *Vita nuova* (cap. III) con la risposta di Cino da Pistoia, una delle varie che gli furono fatte:

A ciascun'alma presa e gentil core
  Nel cui cospetto viene il dir presente,
  A ciò che mi riscrivan suo parvente, (*e*)
  Salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi ch'atterzate l'ore
  Del tempo ch'ogni stella n'è lucente,
  Quando m'apparve Amor subitamente,
  Cui essenza membrar mi dà orrore. (*f*)
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
  Mio core in mano, e nelle braccia avea
  Madonna, involta in un drappo, dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo (*g*)
  Lei paventosa umilemente pascea:
  Appresso gir lo ne vedea piangendo.

Naturalmente chere (*h*) ogn'amadore
  Di suo cor la sua donna far saccente:
  E questo per la vision presente
  Intese di mostrare a te Amore,
In ciò che dello tuo ardente core
  Pasceva la tua donna umilemente
  Che lungamente stata era dormente,
  Involta in drappo, d'ogni pena fore.
Allegro si mostrava Amor venendo
  A te per darti ciò che 'l cor chiedea,
  Insieme due coraggi comprendendo: (*i*)
E l'amorosa pena conoscendo
  Che nella donna conceputo avea,
  Per pietà di lei pianse partendo.

(*a*) Rammenta che la vista di Beatrice raggentiliva ognuno. V. il sonetto cit. a pag. 152.
(*b*) La voce è ben la tua; ma all'aspetto tu non sembri più quello. Tanto era sfigurito!
(*c*) Puoi: non puoi nascondere il dolor che t'affligge.
(*d*) Lascia a noi il piangere e l'esser triste, che n'abbiamo ben d'onde, per aver visto e udito lei parlare piangendo. *Sì scorta* così manifesta, scolpita.
(*e*) Perchè mi riscrivano il loro parere. *Alma presa* innamorata; *il dir presente* queste parole, questo sonetto.
(*f*) Era già la quarta ora della notte (un terzo delle dodici ore notturne), quando gli apparve Amore, come "uno signore di pauroso aspetto," tanto che il ricordo lo fa ancora inorridire.
(*g*) Cioè ardente. V. il v. 5 della risposta di Cino, e la prosa che va innanzi a queste sonetto di Dante. E cfr. sopra, p. 377, n. 2.
(*h*) Cerca: Ogni amatore desidera che la sua donna sappia come l'ami il suo cuore.
(*i*) Unendo nella stessa passione due cuori: facendo che lo riamasse la donna stata fino allora *d'ogni pena fore,* cioè libera da passione amorosa.

e prima questo di mons. Giovanni Guidiccioni *(All'Italia)* ispirato del santo amor della patria:

Degna nutrice de le chiare genti,
  Ch'a i dì men foschi [1] trionfâr del mondo;
  Albergo già di dei fido e giocondo,
  Or di lagrime triste e di lamenti;
Come posso udir io le tue dolenti
  Voci, o mirar senza dolor profondo
  Il sommo imperio tuo caduto al fondo,
  Tante tue pompe e tanti pregi spenti?
Tal, così ancella, [2] maestà riserbi,
  E sì dentro al mio cuor suona il tuo nome,
  Ch'i tuoi sparsi vestigi [3] inchino e adoro.
Che fu a vederti in tanti onor superbi
  Seder reina, e 'ncoronata d'oro
  Le gloriose e venerabil chiome? [4]

Indi questo di Vincenzo Monti *(Pel ritratto della figlia Costanza, dipinto da Filippo Agricola)* dettato da tenero affetto di padre:

Più la contemplo, più vaneggio in quella
  Mirabil tela; e il cor, che ne sospira,
  Sì ne l'obbietto [5] del suo amor delira,
  Che gli amplessi n'aspetta e la favella.
Ond' io già corro ad abbracciarla. Ed ella
  Labbro non move, ma lo sguardo gira [6]
  Vêr me sì lieto, che mi dice: "Or mira,
  Diletto genitor, quanto son bella ". [7]

---

[1] Men tristi. *Giorni neri* dice anche il popolo. Le *chiare genti* etc. sono evidentemente i Romani; ma il primo verso fa pensare a quel di Virgilio, che saluta l'Italia *terra di Saturno, grande madre di biade e di uomini* (*Georg.*, II, 173-174).

[2] Anche ridotta così in servitù. In un altro sonetto, dice all'Italia:

Che se riguardi le memorie antiche,
  Vedrai che quel che i tuoi trionfi ornaro
  T'han posto il giogo, e di catene avvinta.

Cfr. i v. 10 sgg. della terza strofa della canz. del Petr.: *Italia mia* (v. p. 372-3).

[3] I pochi e dispersi vestigi, o segni, o ricordi della tua antica possanza.

[4] Che sarà stato mai, qual mai venerazione non avrai tu dovuto ispirare nei tuoi tempi migliori? - Ma vedi grandiosità d'immagini, che rivelano affetto e venerazione veramente sentiti.

Bel sonetto ispirato a sentimenti nobilissimi ti parrà anche questo di Veronica Gàmbara, illustre poetessa bresciana e signora di Correggio, che cercava di indurre a pace Carlo V e Francesco I:

Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico,
  Carlo e Francesco, il nome sacro e santo
  Di Cristo; e di sua fè vi caglia tanto,
  Quanto a voi più d'ogni altro è stato amico.
L'arme vostre a domar l'empio nemico
  Di lui sian pronte; e non tenete in pianto
  Non pur l'Italia, ma l'Europa, e quanto
  Bagna il mar, cinge valle o colle aprico.
Il gran Pastor, a cui le chiavi date
  Furon del cielo, a voi si volge e prega
  Che delle gregge sue pietà vi prenda.
Possa più dello sdegno in voi pietate,
  Coppia reale, e un sol disio v'accenda:
  Di vendicar chi Cristo sprezza e nega.

[5] Nel contemplare l'oggetto dell'amor suo.

[6] Effetto finamente osservato. Se il pittore ha fatto la figura dirigendone lo sguardo a sè, parrà che la figura ti guardi, da qualunque parte tu la consideri; e però, movendoti, parrà quasi che con lo sguardo ti segua. E questo aumenta la dolce illusione del padre, che nel vivo desiderio immagina d'aver seco la figliuola lontana.

[7] Non è vanto vanitoso; ma è l'espressione del sentimento del padre, che si compiace della bellezza della figlia, e

" Figlia, " io rispondo, " d'un gentil sereno
Ridon [1] tue forme, e questa imago è diva
Sì, che ogni tela al paragon vien meno;
Ma un'imago di te vegg' io più viva,
E la veggo sol io: quella che in seno
Al tuo tenero padre Amor scolpiva ".[2]

E finalmente anche questo più fiero, in cui l'affetto domestico si congiunge con quel della patria, da cui il Foscolo era lontano, quando ebbe la notizia dello sciagurato suicidio del fratello Giovanni:

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
Di gente in gente, mi vedrai seduto
Su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
Il fior de' tuoi gentili anni caduto.[3]
La madre or sol, suo dì tardo traendo,[4]
Parla di me col tuo cenere muto:
Ma io deluse a voi le palme tendo;
E se da lunge i miei tetti saluto,[5]
Sento gli avversi numi,[6] e le secrete
Cure che al viver tuo furon tempesta,
E prego anch'io nel tuo porto quiete.[7]
Questo di tanta speme oggi mi resta![8]
— Straniere genti, l'ossa mie rendete
Allora, al petto della madre mesta.[9] —

b) Non gran fatto dissimile credo l'origine del *madrigale*, che il Carducci, in un magistrale lavoro [10] giudicò *inevitabilmente plebeo*, come il nome stesso, che fu dapprima *mandriale* " quasi cosa uscita dalla mandria delle pecore " [11] sembra confermare. Ma plebeo, o meglio villereccio, fu l'argomento, la materia dei più antichi madrigali, che,

---

nel suo rapimento immagina di ascoltar dalla figura quel pensiero che gli si desta nell'animo.

[1] Espressione stupendamente concettosa: bellezza, gioia, tranquillità, soavità, gentilezza, tutto il poeta ha saputo condensare in questa frase mirabile. Questa è concisione vera.

[2] Intenderei: Ogni altro ritratto sarebbe e men somigliante e men vivo di questo, salvo l'immagine di te, che io porto nel cuore, e che io solo veggo, e che le supera tutte, perchè mi raffigura di te anche tutti i progi dell'animo, tutto quello che può scorgere in te l'occhio amoroso del padre. Altri veggon qui accennato il ricordo della moglie del Monti; a me sembra sforzatamente ed a torto; tanto più che la madre immagine della figlia mi parrebbe un concetto poco naturale, e tanto più che la moglie del Monti era vivente.

[3] Gentilissima immagine a indicar la morte avvenuta nel fior dell'età.

[4] Frase, che ricorda il v. 5 del sonetto del Petrarca cit. sopra, pag. 210-11.

[5] Affettuosa e viva espressione del dolore di chi, nella sventura, si trova lontano e dalla patria e dai suoi cari.

[6] La sorte nemica; ma pur troppo lo sventurato giovine se l'era procurata col tristo vizio del giuoco.

[7] V. sopra, pag. 377, n. 6.

[8] Il Petrarca (*In morte*, canz. I, v. 32):

Questo m'avanza di cotanta speme!

[9] Seguo l'ultima lezione voluta dall'autore. V. Mestica, *Discorso su le poesie d'U. F.* premesso all'ediz. di Firenze, 1884. Vol. I, p. clxxv, sgg.

[10] *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV.* Negli *Studi letterari.*[2] Livorno, 1880, p. 388.

[11] Così Gidino da Sommacampagna, trattatista del sec. XIV, cit. dal Carducci, *Op. cit.*, p. 389.

d'altra parte, non appariscono prima del terzo decennio del secolo XIV, quando la nostra lirica d'arte poteva già dirsi adulta; non così la forma metrica, in cui solo lontanamente possono scorgersi rassomiglianze così con lo stornello, o (nella chiusa) col rispetto o con l'ottava rima, come con la terzina. Non sarà dunque assurdo vedervi come un capriccio gentile di poeti, che vollero, a ricreazione di culte compagnie cittadine, congiungere con le armonie della musica il vivo ritratto di qualche semplice scena campestre, giovandosi anche di sentimenti che nei canti villereccì trovassero espressi. Ben dice il Carducci: " altro non fu in principio, che un vero e proprio *idillio*, una *immaginetta*, nella quale il poeta e la società del trecento, uscendo dall'uggia delle cattedrali e dei palagi turriti, venivano cercando un po' d'aria, un po' di verde, un po' d'acqua corrente ". E ben segue poi: " Ma gl'Italiani lasciarono ben presto da banda le parlature rusticane e gli amori contadineschi: e in quella vece rappresentarono nel madrigale compagnie di gentili donne e scene di amori cittadineschi alla campagna, o divertimenti campestri, la caccia e la pesca; e alla fine si contentarono di trarre dalla caccia o dalla pesca e dalla natura e dalla vita campestre o un'allegoria, o una metafora, o un'immagine qualunque, o anche soltanto allusive circostanze, per adombrarne e incorniciarvi entro qualche sentimento individuale, qualche fattarello o galanteria cittadina ".[1] Tutto ciò nel secolo XIV; si andò poi ben più oltre: servì il madrigale a cantar di fatti politici, in cui davvero la campagna non entrava per nulla;[2] servì a esprimere concetti morali, o forti, o anche grandiosi, come sotto la penna di Michelangelo Buonarroti; servì perfino come poesia narrativa, a rappresentare come in un quadretto qualche fatto nè campestre, nè amoroso;[3] ma soprattutto servì a esprimere un saluto, un complimento, una galanteria, una sentenziuccia, che troppo spesso fu leziosa e svenevole. Ciò specialmente nel secolo XVII e nel XVIII,

---

[1] *Op. cit.*, VII, VIII, p. 392, 393.

[2] V., p. es., questo per l'acquisto di Pisa del 1406, edito dal Carducci (*Op. cit.*, XV, p. 440) di su un codice parigino:

Godi, Firenze, po' che se' sì grande,
Che batti l'ale per terra e per mare,
Facendo ogni Toscan di te tremare.
Glorioso trionfo di te spande
Per tutto l'universo immortal fama,
Po' che Pisa tua serva omai si chiama.
Giove superno e 'l Batista di gloria
Dànno di Pisa al tuo popol vittoria.

[3] Così nella *Vita | del beato | Pietro Petroni | sanese | monaco del sacro ordine cartusiano | esposta in rima | dal Dinbani P. A.* [pastore arcade] (Venezia, 1762), si alternano coi sonetti, colle canzoni petrarchesche e con le elegie buon numero di madrigali (non tutti per verità narrativi), dei quali recherò qui uno per saggio (madr. II, p. 25):

Perchè nobil Garzone,
Obliando il chiaror de' suoi natali,
E gli Avi e il Genitore,
E non curando onore,
Coi mendici i più vili e più villani
Qual suoi fidi, o Germani,
Gode di far soggiorno?
Di ciò ragione un giorno
Essendo a lui richiesta,
Alla importuna inchiesta:
Lieto io vivo, ei rispose, infra i mendici,
Per la peste evitar dei falsi amici.

Puoi notare in questa povera prosa verseggiata anche l'alterazione della forma metrica. La grafia, comprese le iniziali maiuscole, è tutta dell'autore.

quando già il madrigale era scompagnato dalla musica e ridotto a libertà metrica poco meno che sconfinata, che poteva istigare i mediocri a mettersi in quel facile arringo, per conseguir l'alloro poetico. Indi, dopo il grande scadimento, il totale abbandono di questo genere di poesia. Del quale potrai sentire la nativa freschezza e aver idea di quel che fu da principio, in questo, edito dal Carducci (loc. cit., pag. 400), di Alesso di Guido Donati:

Con lieve piè, come la pecorella
  Timida fugge il lupo al suo pastore,
  Me alla madre fugge pastorella.
Seguival' io, dicendo umilemente:
  " O me! l'umido piè percoterai,
  S'alquanto tu non vai — più pianamente ".
Ella pur si fuggia, in fin che presa
  Fu da un pruno, e d'amor meco accesa.

Nè son meno freschi e schietti questi altri, nei quali, come ben nota il Carducci, se la scena è in campagna, i personaggi non sono più campagnoli. Il primo è anonimo, il secondo di quel felicissimo interprete del sentir del suo popolo, che fu Franco Sacchetti:

Togliendo l'una all'altra foglie e fiori,
  Donne i' vidi tra le frondi belle
  Con dolci canti a far lor ghirlandelle.
Una ve n'era fra l'altre più bella:
  Con dolce sguardo mi dicea: " Te': vuo' la? " [1]
  Ond' io smarretti e non dissi parola.
Ben se n'accorse, e pur la mi donòe:
  Ond' io per servo sempre a lei mi dòe. [2]

Correndo giù del monte, alle chiare onde
  D'un vago fiume, dov' io già pescando,
  Donne venia, e tal di lor cantando. [3]
Tal dicea oh, tal uh, e tal omei;
  E tale il bianco piede percotea;
  Tal, punta essendo, a seder si ponea.
Un forse, un sì, un no mi combattea,
  Che in fra queste fosse una che nacque
  Per darmi morte. [4] Come ad Amor piacque,
Così costei di subito discese:
  Dov'amor e vergogna il cor m'accese. [5]

---

[1] Verso nella semplicità sua pittoresco: par di vedere la bella donna, con atto vivacemente benevolo, tendere al poeta la mano, porgendogli la ghirlanda testè intrecciata; ma tutto il madrigale è un quadretto vivo e leggiadrissimo.

[2] Loc. cit., p. 407.

[3] *Correndo* e *cantando* dipendono da *venia*, che ha per soggetti *donne*, con una sconcordanza non infrequente nel parlare del popolo, e *tal* (alcuna, taluna di loro).

[4] Per farmisi disperatamente amare. Concetto ed espressione frequentissimi nei rimatori di quel tempo.

[5] Loc. cit., p. 408.

Che differenza dalle lambiccature e dalle svenevolezze, che infiorano i madrigali del secolo XVII e del XVIII![1]

III. Quando, sul cominciare del secolo XVII, si cercò di dar vita nuova alla nostra lirica, abbandonando in parte o alterando le forme tradizionali esemplate massimamente sul canzoniere del Petrarca, e ricorrendo all'imitazione dei Latini e dei Greci, non si cercò soltanto di far risorgere dei nomi di componimenti poetici, o di ripristinar le forme degli antichi metri; ma si volle altresì far rivivere l'indole e l'andamento della lirica classica, che non poco differivano da quelli della nostra lirica del medio evo sorta e fiorita fra usi, costumanze e modi di sentire grandemente diversi. Nacquero così altri componimenti poetici non usati fino allora tra noi, chiamati per lo più coi nomi dell'antica lirica greca, e che a poco a poco tolsero a quasi tutti gli altri il primato; e di questi ora dobbiamo ragionare.

a) Così, avemmo anche noi l'*elegia;* ma non fu così appunto quel che era stata presso gli antichi Greci. Strana sorte di quel nome! Che cosa significasse veramente in principio non sappiamo con esattezza;[2] ma abbiamo visto, a buon conto, come i Greci chiamasser così l'espressione calma e a volte ragionata dei sentimenti, che risponderebbe presso a poco alla nostra canzone. E già notammo come per Dante questa parola non significava altro, se non *lo stile dei miseri,* intendendo la forma umile, il volgare più popolano e più basso.[3] Ora, elegia significa un *componimento lirico d'argo-*

---

[1] Puoi fartene una pallida idea (giacchè c'è assai di peggio) leggendo questi due di Francesco de Lemene:

> Con man che di candor la neve eccede,
> Un core inzuccherato
> La bellissima mia donna mi diede.
> Presi il dono adorato
> Rivolgendo vêr lei
> I cupid'occhi miei,
> E con labbro ridente allor diss'io:
> Dolcissimo cor mio!
>
> —
>
> Ardea di bel desio Tirsi pastore
> Di coglier vaga rosa:
> Ma spietata costei, fera, ritrosa,
> S'armò di spine e minacciò rigore.
> Rosa, diss'egli allor, se nel tuo nome
> Ed *orse* ed *arse* io leggo,
> Ben nel tuo nome io veggo
> E la tua feritate e l'ardor mio;
> Perchè l'orsa sei tu, l'arso son io.

O questo di G. B. Zappi, in cui la forma metrica è anche più alterata, che nel prec., e in quello citato nella n. 4 della p. 392:

> Dolce udir sull'erba assiso
> Pastorello e pastorella.
> Dice Clori al suo Daliso:
> Son pur bei del prato i fiori!
> E Daliso dice a Clori:
> Son più bei quei del tuo viso.
> Clori bella!
> Amor con me, con voi
> Partire i pregi suoi — si prese gioco.
> A voi diè lo splendor,
> A me tutto l'ardor — del suo bel foco.

[2] Secondo Orazio (*Art. poet.*, 75, 76) sarebbe stata in origine un canto lamentoso, com'è la moderna elegia, e più tardi espressione di gioia per desideri compiuti; ma tali non sono le più antiche elegie, che ora ci rimangono, cioè quelle di Callino da Efeso e di Tirteo.

[3] V. sopra, pag. 284, n. 1.

mento tristo e lamentoso, o almeno d'intonazione molto mesta. Forse a restringerne il significato così, contribuirono soprattutto le elegie mestissime, che scrisse dal luogo dov'era esiliato il poeta latino Ovidio, e che furon sempre lette moltissimo fin nel medio evo, non che dal rinascimento classico in qua. A ogni modo, tale si fu questo componimento nelle lettere nostre, sebbene non avesse uso troppo largo; ebbe forma mezzana e andamento rimesso, com'è naturale nell'espressione della tristezza e della mestizia, e si scrisse per lo più in terzine, metro, che, per quanto differente pel numero e per la struttura dei versi, pure un poco ricorda l'intonazione del metro elegiaco degli antichi; non che però non rivestisse talora anche altra forma metrica, come, per es., in alcuni canti del Leopardi. Fra i quali sceglierò un esempio *(Il primo amore)*, che, così per la sostanza come per la forma, può dare un' idea di quello che nelle lettere nostre si chiama elegia.

Tornami a mente il dì che la battaglia
  D'amor sentii la prima volta, e dissi:
  Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!
Che gli occhi al suol tutt'ora [1] intenti e fissi,
  Io mirava colei, ch'a questo core
  Primiera il varco ed innocente [2] aprissi.
Ahi come mal mi governasti, amore!
  Perchè seco dovea sì dolce affetto
  Recar tanto desio, tanto dolore?
E non sereno, e non intero e schietto, [3]
  Anzi pien di travaglio e di lamento
  Al cor mi discendea tanto [4] diletto?
Dimmi, tenero core, [5] or che spavento,
  Che angoscia era la tua fra quel pensiero
  Presso al qual t'era noia ogni contento? [6]
Quel pensier che nel dì, [7] che lusinghiero
  Ti si offeriva nella notte, quando
  Tutto queto parea nell'emisfero:

---

[1] Continuamente, ad ogni ora. E nota la costruzione assoluta: *con gli occhi* etc.

[2] Senza volere, anzi senza neppure avvedersene. Era essa Geltrude Cassi, nei Lazzari, cugina del padre dol poeta e maggiore a questo di sei anni, che " nell'autunno del 1816 ....condottasi a Recanati per mettere in monastero una sua piccola figlia, si trattenne in casa del cugino Monaldo una quindicina di giorni ". MESTICA, *Manuale*, II, p. I, pag. 18.

[3] Non interamente dilettoso.

[4] Così grande. Latinismo frequente.

[5] Parla al cuor suo. Rammenta il (*caro cuore* (*philon êtor*), che si trova così spesso nei poeti greci. *Tenero*, spiega il prof. A. Straccali (*I canti di G. L.* Firenze, 1892), per la giovine età.

[6] Iperbole: ogni contento maggiore era una noia appetto a quel delizioso pensiero. Pel valore di *noia*, v. sopra, pagina 221, n. 4.

[7] Dipende da *ti si offeriva*, come poi *nella notte*. Dice *nell'emisfero*, cioè in

Tu inquieto, e felice e miserando,[1]
M'affaticavi in su le piume il fianco,
Ad ogni or[2] fortemente palpitando.
E dove[3] io tristo ed affannato e stanco
Gli occhi al sonno chiudea, come per febre
Rotto e deliro il sonno venia manco.
Oh come viva in mezzo alle tenebre[4]
Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
La contemplavan sotto alle palpebre!
Oh come soavissimi diffusi
Moti per l'ossa mi serpeano! oh come
Mille nell'alma instabili, confusi
Pensieri si volgean! qual tra le chiome
D'antica selva zefiro scorrendo,
Un lungo, incerto murmorar ne prome.[5]
E mentre io taccio, e mentr'io non contendo,
Che dicevi, o mio cor, che si partia
Quella, per che penando ivi e battendo?[6]
Il cuocer non più tosto io mi sentia
Della vampa d'amor, che il venticello
Che l'aleggiava volossene via.[7]
Senza sonno io giacea sul dì novello,
E i destrier che dovean farmi deserto,
Battean la zampa sotto al patrio ostello.
Ed io timido e cheto ed inesperto,
Vêr lo balcone al buio protendea
L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto,[8]
La voce ad ascoltar, se ne dovea
Di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse;
La voce, ch'altro il cielo, ah! mi togliea.[9]
Quante volte plebea voce percosse
Il dubitoso orecchio, e un gel mi prese,
E il core in forse a palpitar si mosse![10]
E poi che finalmente mi discese
La cara voce al core, e de' cavai
E delle rote il romorio s'intese;
Orbo rimaso allor, mi rannicchiai
Palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
Strinsi il cor con la mano, e sospirai.
Poscia traendo i tremuli ginocchi

---

quella metà della Terra non illuminata allora dal Sole.

1 Parla al cuor suo, che per l'inquietudine, che quel pensiero gli dava, e per i vari sentimenti che lo agitavano, era insieme e felice e doglioso. E ricorda, forse per caso, il Menzini, quando (*Art. poet.*, II, 75) chiama Olindo e Sofronia *Coppia felice insieme e miseranda.*

2 Ad ogni ora. Cfr. pag. 280, n. 2.

3 Temporale o ipotetico: quando, o se.

4 Sentirai bene la bellezza delle tre terzine che seguono, così semplici, e vere ed affettuose.

5 Latinismo: Ne cava, ne fa nascere.

6 Palpitando.

7 Delicata immagine e versi bellissimi: Appena io cominciava a sentire amore, l'oggetto dell'amor mio se ne partì.

8 Bellissimo.

9 Per l'oscurità della notte.

10 Quanta verità, anche qui!

Stupidamente per la muta stanza,
Ch'altro sarà, dicea, che il cor mi tocchi?
Amarissima allor la ricordanza
Locommisi nel petto, e mi serrava
Ad ogni voce il core, a ogni sembianza.[1]
E lunga doglia il sen mi ricercava,
Com'è [2] quando a distesa Olimpo piove
Malinconicamente e i campi lava.
Ned'io ti conoscea, garzon di nove
E nove Soli,[3] in questo a pianger nato
Quando facevi, Amor, le prime prove.
Quando in ispregio ogni piacer, nè grato
M'era degli astri il riso, o dell'aurora
Queta il silenzio, o il verdeggiar del prato.[4]
Anche di gloria amor taceami allora
Nel petto, cui scaldar tanto solea,
Che di beltade amor vi fea dimora.
Nè gli occhi ai noti studi io rivolgea,
E quelli m'apparian vani, per cui
Vano ogni altro desir creduto avea.
Deh come mai da me sì vario fui,
E tanto amor mi tolse un altro amore?
Deh quanto, in verità, vani siam nui!
Solo il mio cor piaceami, e col mio core
In un perenne ragionar sepolto,
Alla guardia seder del mio dolore.
E l'occhio a terra chino o in sè raccolto,[5]
Di riscontrarsi fuggitivo e vago
Nè in leggiadro soffria nè in turpe volto:
Che la illibata, la candida imago
Turbare egli temea pinta nel seno,
Come all'aure si turba onda di lago.

---

[1] Mi faceva indifferente, noncurante d'ogni voce o d'ogni aspetto, per belli che fossero.

[2] Come quella che ci prende, quando il cielo etc. La costruzione personale del verbo piovere è dei Greci, che ne facevano soggetto Giove.

[3] Di diciotto anni. *In questo* vuol dire nel diciannovesimo (Mestica): il L. aveva finito i diciotto il 29 di giugno del 1816.

[4] Questo ricordo delle cose, che prima d'innamorarsi gli erano state care, fa tornare a mente il bellissimo principio delle *Ricordanze:*

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo, ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi nel pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne, allora
Che tacito, seduto in verde zolla,
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
E in su l'aiuole, susurrando al vento
I viali odorati, ed i cipressi
Là nella selva; e sotto al patrio tetto
Sonavan voci alterne, e le tranquille
Opre de' servi. E che pensieri immensi,
Che dolci sogni mi spirò la vista
Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
Che di qua scopro, e che varcare un giorno
Io mi pensava, arcani mondi, arcana
Felicità fingendo al viver mio!
Ignaro del mio fato, e quante volte
Questa mia vita dolorosa e nuda
Volentier con la morte avrei cangiato.

[5] La verità del fatto e la delicata soavità delle immagini, con cui lo dice in queste due terzine il poeta, le fanno, a mio parere, le più belle di questa bella elegia.

E quel di non aver goduto appieno
Pentimento, che l'anima ci grava,
E il piacer che passò cangia in veleno,
Per li fuggiti dì mi stimolava
Tuttora il sen: chè la vergogna il duro
Suo morso in questo cor già non oprava.
Al cielo, a voi, gentili anime, io giuro
Che voglia non m'entrò bassa nel petto,
Ch'arsi di foco intaminato e puro.
Vive quel foco ancor, vive l'affetto,
Spira nel pensier mio la bella imago,
Da cui, se non celeste, altro diletto
Giammai non ebbi, e sol di lei m'appago.

b) Ma il più importante, il più usato di siffatti componimenti, che può dirsi il principale della nostra lirica moderna, è quello, nel quale si tentò di ritrarre lo spirito della lirica propriamente detta dei Greci, serbandogli anche il nome, che dai Greci aveva avuto: voglio dire l'*ode,* che riceve il nome di *inno,* quando per l'argomento si accosta all'inno dei Greci, e specialmente quando è di soggetto sacro, e che può definirsi: il *componimento lirico, in cui prevale impeto e foga di sentimento.* È in fatti da considerare come il linguaggio dell'animo esaltato, il quale ritrae le immagini, che la calda fantasia gli vien presentando. Or quel che potrà metter più facilmente in cosiffatta agitazione l'animo del poeta saranno gli affetti potenti, impetuosi o profondi che siano, i fatti grandi o maravigliosi. Nulla di basso, di vile, di comune potrà essere adunque argomento degno e conveniente dell'ode. Ben potrà qualche volta la fantasia del poeta sollevarsi anche dalla considerazione di cose di poco valore intrinseco a pensarne altre nobili ed alte, come il Leopardi quando canta del vincitore nel giuoco del pallone, o lo Zanella, quando prende argomento da una conchiglia fossile a considerare la trascorsa vita del mondo e i futuri destini dell'uomo; o per cose vili o cattive infiammarsi di generoso sdegno, come, per es., il Parini nell'ode che intitolò *la salubrità dell'aria,* o in quella *sul vestire alla ghigliottina.* Ma in quei casi la cosa vile o comune cessa di essere il vero argomento dell'ode e diviene piuttosto una occasione, una via alla manifestazione di nobili sensi. E di tale altezza ed esaltamento si risente, com'è facile intendere,

anche la forma di siffatto genere di poesia, che non cede per la nobiltà nemmeno alla forma dell'epopea e non tollera in qualsivoglia argomento espressioni umili, o pedestri, o scolorite; è inoltre copiosa d'immagini vive e grandiose, di traslati arditi e potenti; e s'abbandona ai voli lirici più d'ogni altro genere di lirica poesia.

L'hanno alcuni voluta considerar di più specie, secondo gli argomenti, che poteva trattare, distinguendola in eroica, patriottica, sacra, morale, civile, amorosa, etc. etc.; ma è forse distinzione superflua ed insufficiente, perchè nè gli argomenti che possono eccitare potentemente la fantasia si posson prescrivere, nè a tali differenti generi si potrebber poi dare differenti leggi: la fantasia riscaldata, il sentimento fortemente eccitato operano necessariamente al modo loro. Solo potrà riscontrarsi una qualche differenza fra le altre odi e l'inno, perchè questo, specialmente se d'argomento sacro, concilierà una certa maggior gravità e solennità coll'impeto dell'ode; e in che modo, meglio delle mie parole potrà dirlo la lettura di qualche bel componimento di tal genere, come, per es., di questo del Manzoni (*La Pentecoste*), che è forse il più bello della nostra letteratura.

Madre dei Santi; immagine
Della città superna;[1]
Del sangue incorruttibile
Conservatrice eterna;[2]
Tu che, da tanti secoli,
Soffri, combatti e preghi;
Che le tue tende spieghi
Dall'uno all'altro mar;[3]
Campo di quei che sperano;
Chiesa del Dio vivente;
Dov'eri mai? qual angolo
Ti raccoglie a nascente,
Quando il tuo Re,[4] dai perfidi
Tratto a morir sul colle,
Imporporò le zolle
Del suo sublime altar?
E allor che dalle tenebre
La diva spoglia uscita,
Mise il potente anelito
Della seconda vita;[5]
E quando,[6] in man recandosi
Il prezzo del perdono,
Da questa polve al trono
Del Genitor salì;

[1] Del Paradiso, che S. Paolo (*Ep. agli Ebrei*, XII, 21) chiama *Città del Dio vivente, Gerusalemme celeste, frequente di migliaia d'Angeli*.

[2] Del sangue del Signore, nel Sacramento dell'Eucaristia.

[3] Vedi nobiltà e magnificenza di concetto e d'immagine. La chiesa militante soffre persecuzioni, combatte errori, con l'aiuto di Dio, che invoca nelle preghiere, da secoli e secoli. Combatte, e però *spiega le tende dall'uno all'altro mar* in ogni luogo. È frase del salmo LXXI, v. 8: *dominerà dal mare fino al mare, e dal fiume* (int. Eufrate) *fino ai confini della terra.*

[4] Gesù immolato sul Calvario, vittima di espiazione per le colpe umane; indi l'espressione che segue (Mamerzio Claudiano, nella st. 10 dell'inno già citato a pag. 253, n. 1, dice alla Croce: *Tu sola fosti degna di portare il prezzo del secolo;* corretto poi, sotto Urbano VIII, *la vittima del mondo)*. Rammenta che sull'ara si ponevano sempre certe zolle fresche, su cui si sacrificava e abbruciava la vittima. *Perfidi* ostinati nell'errore, nel non credere: i Giudei.

[5] Immagine stupendamente grandiosa: Quando risorse dal sepolcro a vita immortale.

[6] Quando ascese al cielo, trono del Padre, colla sua carne glorificata; onde

Compagna del suo gemito,
Conscia de' suoi misteri,
Tu, della sua vittoria
Figlia immortal,[1] dov'eri?
In tuo terror sol vigile,
Sol ne l'oblio secura,
Stavi in riposte mura,[2]
Fino a quel sacro dì,[3]
Quando su te lo Spirito
Rinnovator discese,
E l'inconsunta fiaccola
Nella tua destra accese;
Quando, segnal dei popoli,
Ti collocò sul monte,
E ne' tuoi labbri il fonte
Della parola aprì.[4]
Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E i color vari suscita
Ovunque si riposa;
Tal risonò molteplice
La voce dello Spiro:
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udì.[5]
Adorator de gl' idoli,[6]
Sparso per ogni lido,
Volgi lo sguardo a Solima,[7]
Odi quel santo grido:
Stanca del vile ossequio,[8]
La terra a Lui ritorni:
E voi che aprite i giorni
Di più felice età,[9]
Spose che desta il subito
Balzar del pondo ascoso;
Voi già vicine a sciogliere
Il grembo doloroso;
Alla bugiarda pronuba[10]
Non sollevate il canto:

---

l'espressione del *recare in mano* i meriti della vita e passione sua, prezzo del riscatto dell'uomo.

1 La chiesa, riunione di tutti i Fedeli, nasce dalla redenzione. Quando il Signore soffrì, risorse, ascese al cielo, essa si componeva della Vergine, degli Apostoli e dei settanta discepoli, che s'erano addolorati della passione di Lui e ne avevano visto le opere miracolose.

2 " Costoro tutti stavano (nel cenacolo) perseverando unanimi nell'orazione „ (*Atti degli Apostoli*, I, 14).

3 Il cinquantesimo dalla risurrezione di G. C. " E compiendosi i giorni della Pentecoste (cinquantina) erano tutti unanimemente nello stesso luogo; quand'ecco un suono repentino dal cielo, come d'un soffio veemente che venisse, e riempì tutta la casa, dove erano seduti: ed apparvero a loro lingue spartite come di fuoco, e se ne posò una sopra ciascuno di loro; e furon tutti ripieni dello Spirito Santo, e cominciarono a parlar varie lingue, secondochè lo Spirito Santo li faceva parlare „ (Ivi, II, 1-4).

4 Potenti immagini del coraggio maraviglioso infuso subitamente in quei primi cristiani, che uscirono dal luogo, dove timidamente chiusi pregavano, per predicare arditamente la Fede e farsene maestri a tutti. Cfr. S. Caterina, lett. 94.

5 Vedi come passa bene dall'accenno generico al fatto particolare, che ne è la prima prova; e lo fa liricamente, per mezzo di una similitudine, che dice stupendamente l'effetto del miracolo: non c'è differenza di colori visibile nell'oscurità; la luce unica si diffonde sugli oggetti, e li fa apparire a un tratto di colori differentissimi: così la parola, che usciva in una sola forma dalla bocca degli Apostoli, destava sensazioni di lingue differenti nei vari uditori. Vedi gli *Atti*, II, 6, sgg.

6 Hai qui un esempio di bel volo lirico. Al primo miracolo sopra accennato uno maggiore ne segue, che è il rinnovamento del mondo per opera della dottrina cristiana. Quello è il mezzo, questo l'effetto: ma il poeta come passa dall'uno all'altro? Esaltato dalla considerazione di quella prima maraviglia, eccita, per così dire, il genere umano ad ascoltar quella voce, di cui scorge ed annunzia gli effetti portentosi. La sineddoche, bellissima (come altrove notammo) nei versi precedenti, è " qui forse men felice, „ come dice il Venturi (*Gli inni sacri e il 5 maggio dichiarati etc. da L. V.*[3] Firenze, 1885, p. 70): e anche senza forse.

7 Gerusalemme.

8 Perchè prestato a bugiarde divinità ciecamente e talora barbaramente.

9 Perchè dan vita alle nuove generazioni che godranno i benefizi della nuova fede; ma le immagini stupende, di cui il poeta si serve, potranno esser forse degnamente apprezzate soltanto da chi abbia provato che cos'è l'esser genitori.

10 Lucina o Ilitìa, sotto i quali nomi s'invocavano dalle puerpere pagane Giunone e Diana.

Cresce serbato al Santo [1]
Quel che nel sen vi sta.
Perchè, baciando i pargoli,[2]
La schiava ancor sospira?
E il sen che nutre i liberi
Invidiando mira?
Non sa che al regno i miseri
Seco il Signor solleva?
Che a tutti i figli d'Eva
Nel suo dolor pensò?
Nova franchigia [3] annunziano
I cieli, e genti nove;
Nove conquiste, e gloria
Vinta in più belle prove;
Nova, ai terrori immobile
E alle lusinghe infide,
Pace, che il mondo irride,
Ma che rapir non può.
O Spirto! [4] supplichevoli
A' tuoi solenni altari;
Soli per selve inospite;
Vaghi in deserti mari,
Dall'Ande algenti al Libano,
D'Erina [5] all'irta Haiti,
Sparsi per tutti i liti,
Uni per te di cor,[6]
Noi T'imploriam! placabile
Spirto [7] discendi ancora,
A' tuoi cultor propizio,
Propizio a chi T'ignora;
Scendi, e ricrea; [8] rianima
I cor nel dubbio estinti;
E sia divina ai vinti
Mercede il vincitor.
Discendi Amor; [9] negli animi
L'ire superbe attuta: [10]
Dona i pensier che il memore
Ultimo dì non muta: [11]
I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude; [12]
Siccome il sol che schiude
Dal pigro germe il fior,
Che lènto poi sull'umili
Erbe morrà non colto,
Nè sorgerà coi fulgidi
Color del lembo sciolto,
Se fuso a lui nell'etere
Non tornerà quel mite
Lume, dator di vite,
E infaticato altor.
Noi T'imploriam! nei languidi
Pensier dell'infelice

---

[1] Iddio, chiamato nelle Sacre Scritture Santo dei Santi.

[2] Altro vivo trapasso ad un altro grande effetto del Cristianesimo: la proclamazione dell'uguaglianza di tutti gli uomini, onde la fine della schiavitù. E nota come il poeta abbia saputo anche qui sceglier l'immagine più affettuosa e compassionevole che si potesse, chiamandoci alla mente il dolore acerbo della madre, che vede generati i suoi figli alla schiavitù, e a cui la vista dei pargoletti dei liberi fa più amaro lo strazio.

[3] Libertà non d'un popolo, ma di tutti: fondata sull'esser tutti figliuoli di Dio. Nè intende libertà politica, ma morale, come poi le vittorie della virtù, le glorie della carità, la pace della coscienza sicura e amante di Dio.

[4] Altro notevole trapasso. La considerazione delle maraviglie passate muove il poeta a rivolgere una prece fiduciosa allo Spirito Santo, che rinnuovi simili maraviglie per le generazioni presenti e future.

[5] Irlanda. V. sopra, pag. 208, n. 5.

[6] Rispettiamo la volontà del poeta, sebbene ci paresse migliore la lezione delle prime edizioni: *Ma d'un cuor solo in te*. Forse corresse così, per far più chiaro l'ultimo verso della strofa successiva, che diceva prima: *Il vincitor mercè*.

[7] Spirito di pace. Predicato: v. nota 9.

[8] " Manda il tuo spirito e saran creati, e rinnoverai la faccia della terra ". Così prega la Chiesa.

[9] Dante (*Inf.*, III, 6) chiama lo Spirito Santo *il primo amore*. " Avverti per altro che il Manzoni non l'usa qui in forma di vocativo, Non volle egli dire: Discendi tu che sei Amore; ma: Discendi co' tuoi doni e con la tua virtù d'Amore. Così due strofe dopo: " Scendi alito; " " Scendi bufera ". VENTURI, *loc. cit.*, p. 76.

[10] Doma, rintuzza. Il popolo dice *attutire*.

[11] Cioè: che non si ricorderanno con rimorso e con dolore nel punto della morte: non si vorrà allora aver pensato altrimenti.

[12] Poni ben mente al concetto, e alla similitudine che segue: bella e vera, ma forse non così pianamente perspicua come quella della strofa 6. Lo Spirito Santo ha rinnovato il mondo; ma s'egli cessasse di sovvenirlo con aiuti perenni, il mondo si guasterebbe di nuovo. Così

Scendi piacevol alito,
Aura consolatrice:
Scendi bufera ai tumidi
Pensier del violento;
Vi spira uno sgomento,
Che insegni la pietà.
Per Te sollevi il povero
Al ciel, ch'è suo,[1] le ciglia,
Volga i lamenti in giubilo,
Pensando a Cui[2] somiglia:
Cui[3] fu donato in copia,
Doni con volto amico,
Con quel tacer pudico,[4]
Che accetto il don ti fa.[5]
Spira de' nostri bamboli
Nell'ineffabil riso;
Spargi la casta porpora
Alle donzelle in viso;
Manda alle ascose vergini
Le pure gioie ascose;[6]
Consacra delle spose
Il verecondo amor.
Tempra de' baldi giovani
Il confidente ingegno;
Reggi il viril proposito
Ad infallibil segno;
Adorna la canizie
Di liete voglie sante;
Brilla nel guardo errante
Di chi sperando muor.

Tu senti qui certamente vero impeto lirico, che ti trasporta insieme coll'autore dalla considerazione d'un fatto mirabile a quella degli effetti mirabilissimi, e ti fa sentire quella potente e affettuosa fidanza, che fa pregare il poeta pel rinnovamento del mondo; ma insieme senti come spirar un'aura di rispetto devoto; e nell'onda stessa del verso, nella estension delle strofe, nella lunghezza di certi periodi, e forse massimamente in quel lunghissimo vocativo iniziale, serie d'immagini grandiose, che ti rammenta le lunghe serie di espressioni laudative, di cui si serve nei suoi canti la Chiesa, ammiri qualche cosa di maestosamente solenne, che ti suscita un senso di venerazione.

---

la virtù del calore e della luce del Sole fa germinare e sbocciare i fiori; ma se al fiore appena sbocciato quella luce e quel calore mancheranno, egli appassirà, verrà meno; non potrà spiegar tutta la fulgida e variopinta corolla, ma cadrà inosservato fra l'erba. Perchè il Sole non dà soltanto la vita, ma poi l'alimenta e mantiene; similmente la divina grazia e produce e mantiene l'umana virtù. Il prof. Bertoldi (*Poesie lir. di A. M. con note etc.,* pag. 66, Firenze, 1892) annota: " La similitudine è nei suoi termini perfetta. Peccato sia troppo lungamente svolta, massime in una preghiera, perchè ciò nuoce all'impeto lirico, che qui è un po' ritardato ".

[1] " Beati voi, poveri, perchè è vostro il regno di Dio ". S. LUCA, VI, 20. Cfr. S. MATTEO, V, 5.

[2] A Gesù, che volle esser povero sulla terra. O a Dio, perchè l'anima umana è creata a immagine e similitudine di Lui.

[3] Attrazione: Quegli, a cui etc.: il ricco.

[4] " Immagine gentile tratta dal biblico: *Iddio ama l'ilare donatore* (II *Cor.,* IX, 7) " VENTURI, p. 80. Anche nella *Risurresione,* v. 54-56:

> .... il tesor negato al fasto
> Di superbe imbandigioni
> Scorra *amico* all'umil tetto.

[5] " Abbiate cura, l'elemosina vostra non fare innanzi agli uomini per essere visti da loro: se no, mercede già non avrete dal Padre vostro che è nei cieli. Quando dunque fai elemosina, non strombazzare davanti a te, siccome gl'ipocriti fanno nelle adunanze e nelle strade, acciocchè siano gloriati dagli uomini. In verità dico a voi: e' s'hanno la mercede loro. Ma, facendo tu elemosina, non conosca la sinistra tua quel che fa la tua destra; acciocchè sia la tua elemosina nel segreto, e il Padre tuo, che vede nel segreto, Egli te ne renderà nella luce ". (S. MATTEO, IV, 1-4. Trad. Tommaseo).

[6] Alle monache, le gioie della contemplazione devota, della vita claustrale; e così ad ogni età e condizione le sue proprie.

Leggasi ora qualche ode d'altro genere; e prima questa di Ugo Foscolo (*A Luigia Pallavicini* [1] *caduta da cavallo*), che nell'andamento concitato, nei rapidi e felici trapassi, nella frequenza (forse anche eccessiva) dei ricordi mitologici, può dare una buona idea dell'ode classica, quale fu presso i Greci e i Latini:

I balsami beati
  Per te le Grazie apprestino,
  Per te i lini odorati
  Che a Citerea porgeano
  Quando profano spino
  Le punse il piè divino,
Quel dì che insana empiea
  Il sacro Ida di gemiti,
  E col crine tergea
  E bagnava di lagrime
  Il sanguinoso petto
  Al ciprio giovinetto.[2]
Or te piangon gli Amori,
  Te fra le Dive liguri
  Regina, e Diva! e fiori
  Votivi all'ara portano
  D'onde il grand'arco suona
  Del figlio di Latona.[3]
E te chiama[4] la danza
  Ove l'aure portavano
  Insolita fragranza,
  Allor che a' nodi indocile
  La chioma al roseo braccio
  Ti fu gentile impaccio.
Tal nel lavacro immersa,
  Che fiori, dall'inachio
  Clivo cadendo, versa,
  Palla i dall'elmo liberi

[1] Luigia Ferrari, nata a Varese ligure il 21 di gennaio 1772, moglie dal 25 di ottobre 1789 a Domenico Pallavicini, nobile genovese di fortune non floride, celebre per bellezza, per grazia e per cultura fra le dame genovesi del tempo suo, andava, sembra in un giorno di febbraio del 1800, cavalcando per la Riviera di ponente con una brigata di signori ed ufficiali dell'esercito del Massena, quando il cavallo, in un luogo disabitato vicino a Sestri, " impennatosi ad un tratto sfrenossi a corsa precipitosa. Invano la misera, non potutasi liberare un piè dalla staffa, gridava al soccorso; che l'indomito corsiero la strascinava dapprima nel mare, poi tutta sanguinosa e come morta abbandonavala sulla spiaggia ". Così il compianto L. T. Belgrano (*Imbreviature di Giovanni Scriba: Assedio e blocco di Genova*, c. V, p. 277. Genova, 1882); il quale aggiunge come la Pall. rimanesse dalla caduta così deturpata, da dover coprir la testa con una callotta d'argento e da non togliersi più di sul viso un velo nero fittissimo, per coprir le cicatrici della guancia sinistra (ivi, p. 280); e, come, nondimeno, mortole, il 19 di marzo 1805, il marito (p. 291), si sposasse in seconde nozze a Enrico Prier francese, il 31 di marzo 1818 (p. 292) e morisse finalmente il 19 di decembre del 1841; sopravvivendo così ben 13 anni al suo giovine cantore. Il quale, quando le avvenne il caso disgraziato, si trovava ammalato a Nizza, dov'era andato col generale Championnet, e d'onde fu richiamato a Genova, come ufficiale di corrispondenza, da un ordine del generale Oudinot del 10 di marzo 1800 (Ivi, c. IV, p. 253, 255).

[2] Adone, detto *ciprio*, perchè figliuolo di Cinira figliuolo dello scultore Pigmalione di Pafo; ma veramente, secondo il mito, nato nell'Arabia meridionale (fra i Sabèi) da Mirra già trasformata nella pianta che ne porta il nome (OVID., *Metamorf.*, X, 480, 513). Allevato dalle Naiadi, piacque a Venere, contro il cui poco virile consiglio (ivi, 543, sgg.) avendo, a caccia, ferito un cinghiale, ne fu sbranato (ivi, 710, sgg.); nè Venere scesa dal cielo potè salvarlo dalla morte: solo, spargendone di nettare il sangue, ne fece spuntare l'anemone. Essa stessa, facendo il suo pianto sul corpo dell'estinto, si punse con le spine d'un rosaio, che pel sangue di lei mutò di bianchi in rossi i suoi fiori. *Insana* quasi pazza o furente pel dolore; il *sacro Ida* è il monte della Troade sacro a Cibele, che fu prediletto a Venere, dacchè Paride ivi pronunziò il suo famoso giudizio.

[3] Gentile pittura questa degli Amori, che per la guarigione di L. P., vanno a portar fiori votivi all'ara di Apollo, che il mito faceva dio della medicina e padre di Esculapio.

[4] Vedi con che bell'arte il poeta passa dalle condizioni presenti ai ricordi del tempo trascorso, quando L. P. brillava nelle danze e nelle conversazioni; e che leggiadra pittura esce fuori dal ricordo particolare di una volta in cui, nel dan-

Crin[1] su la man che gronda
Contien fuori dell'onda.
Armoniosi accenti
Dal tuo labbro volavano,
E dagli occhi ridenti
Traluceano di Venere
I disdegni e le paci,
La speme, il pianto, e i baci.[2]
Deh! perchè hai le gentili
Forme e l'ingegno docile
Vôlto a studj virili?
Perchè non dell'Aonie[3]
Seguivi, incauta, l'arte,
Ma i ludi aspri di Marte?
Invan presaghi i venti
Il polveroso agghiacciano
Petto e le reni ardenti
Dell' inquieto alipede,
Ed irritante il morso
Accresce impeto al corso.[4]
Ardon gli sguardi, fuma
La bocca, agita l'ardua
Testa, vola la spuma,
Ed i manti volubili
Lorda e l' incerto freno,
Ed il candido seno;
E il sudor piove, e i crini
Sul collo irti svolazzano,
Suonan gli antri marini
Allo incalzato scalpito
Della zampa che caccia
Polve e sassi in sua traccia.[5]
Già dal lito si slancia
Sordo ai clamori e al fremito;
Già già fino alla pancia
Nuota.... e ingorde si gonfiano
Non più memori l'acque
Che una Dea[6] da lor nacque.
Se non che il re dell'onde,
Dolente ancor d' Ippolito,[7]
Surse per le profonde
Vie dal tirreno talamo,
E respinse il furente
Col cenno onnipotente.

---

zare, i capelli scioltisi le si attrigarono al braccio; onde, per via di similitudine, un'altra pittura, nell'accenno ai lavacri di Pallade nel letto florito del fiume Inaco, (oggi Panitsa, che sb. nel g. di Nauplia) nell'Argolide, cantati nel 5° inno di Callimaco (*eis loutrà tês Palládos*), dove tuttavia quella pittura non è, nè poteva essere, narrandovisi il caso del giovine Tiresia, che avvenutosi lì involontariamente n'era stato subito accecato. Ben son di Callimaco i fiori mescolati (anche con oro) nelle acque dell' Inaco (v. 49).

[1] I crini liberi dall'elmo, che Pallade si era tolto di capo: " locuzione (ben dice il Mestica annotando, nell'ed. cit., p. 371) comunissima nella lingua greca, sforzata nella nostra; " e latinismo è *clico* costa, china: il monte d'onde scendeva il fiume Inaco.

[2] Loda la voce armoniosa e gli sguardi vivaci e espressivi, in cui si leggevano o scorgevano tutti i sentimenti che nascon d'amore, attribuiti alla dea della bellezza, a dar brevemente e indirettamente risalto alla venustà della donna cantata.

[3] Delle Muse, così dette dall'Aonia, cioè da quella parte della Beozia, dove sorge il monte Elicona, con la fonte Ippocrene, e scorre il fiume Permesso, tutti sacri alle Muse: *l'arte delle Aonie* è pertanto la poesia, *i ludi aspri di Marte* gli esercizi bellici, dei quali è pur il cavalcare. Vedi con che bell'arte e con che naturalezza di trapasso, torna il poeta sulla sventura di L., e prepara la splendidissima descrizione, che ne farà nelle strofe seguenti.

[4] Non vale ad attutire l'impeto del cavallo infuriato il freddo del vento, e il morso, che dovrebbe frenarlo, l'irrita più che mai. *Alipede* che ha le ali ai piedi; a indicar la rapidità della corsa sfrenata. Quel che segue è proprio maraviglioso; e lo stesso frequente variar di soggetti serve a meglio ritrarre l'orrore, la confusione, lo smarrimento di chi vide o di chi immagina la terribile scena.

[5] Anche il cavallo infernale della *Lenore* del Bürger, fa schizzare, nel suo galoppo, ghiaia e faville (*Kies und Funkeln*, st. 19, 23, 26).

[6] Venere, secondo Esiodo *(Teogonia*, 190, sgg.) nata d'Urano e del mare, nella cui bianca spuma *(leukós aphrós)* fu dapprima allevata, onde il nome d'Afrodíte.

[7] Figliuolo di Teseo, maledetto da questo per un'infame calunnia della matrigna Fedra, e morto miseramente trascinato dai cavalli del suo cocchio spaventati da un mostro marino, che Nettuno aveva suscitato per dar esecuzione a quella maledizione paterna. Nota grandiosità nei quattro versi che seguono.

Quei dal flutto arretrosse
Ricalcitrando, e, orribile!
Sovra l'anche rizzosse;
Scuote l'arcion, te misera
Su la petrosa riva
Strascinando mal viva.
Pèra[1] chi osò primiero
Discortese commettere
A infedele corsiero
L'agil fianco femineo,
E aprì con rio consiglio
Nuovo a beltà periglio!
Chè or non vedrei le rose
Del tuo volto sì languide,
Non le luci amorose
Spiar ne' guardi medici[2]
Speranza lusinghiera
Della beltà primiera.

Di Cintia il cocchio aurato[3]
Le cerve un dì traeano,
Ma al ferino ululato
Per terrore insanirono,
E dalla rupe etnea
Precipitâr la Dea.
Gioian d' invido riso
Le abitatrici olimpie,
Perchè l'eterno viso,
Silenzioso, e pallido
Cinto apparia d'un velo
Ai conviti del cielo:
Ma ben piansero il giorno
Che dalle danze efesie
Lieta facea ritorno
Fra le devote vergini,
E al ciel salìa più bella
Di Febo la sorella.

Ed ora quest'altra dello Zanella (*Il taglio dell'istmo di Suez*), che potrà far intendere come la considerazione di grandi fatti umani, e particolarmente delle maraviglie della scienza, possa pur esser fonte di altissima lirica, ancorchè spogliata delle *leggiadre fantasie* (per dirla col Monti) *che già fiorirono le carte argive e le latine:*

Nella terra del sol,[4] donde fanciulla
Uscìa l'umana schiatta a' lunghi esigli,
Tornan giganti, a riveder la culla,
Gli sparsi figli:
Tornano d'arti e di scienze adulti
A' favolosi regni, ove pe' fiumi,
D'azzurro fior nella corolla occulti
Scendono i Numi.[5]

---

[1] Imprecazione molto usata dai poeti contro gl'inventori di cose pericolose o dannose, almeno fin da quando Orazio la scagliò contro il primo inventor delle navi, poichè a una nave doveva affidar la vita, per andare in Grecia, il suo diletto Virgilio (*Od.*, I, 3, v. 9 sgg.); ma ben nota il Mestica: “ Passionato veramente e felicissimo è soltanto il Foscolo, perchè la sua apostrofe è per una bella e giovane donna già vittima di quell'uso, e va al termine rapidamente ”.

[2] Cfr. PARINI, *Vespro*, v. 122-126, cit. sopra, p. 357.

[3] Altro bel trapasso, che, per via di similitudine mitologica, chiude in forma nuova con un augurio felice e con una, anzi con due o tre pitture vivissime, la bella ode. Diana (detta *Cintia* dal nativo monte *Kynthos* nell'isola di Delo) è spesso raffigurata su un carro tratto da quattro cerve, (v. CALLIMACO, *Inno 3°: Eis Àrtemin*, v. 105-6) e cacciatrice di cervi (*elaphebólos*) è detta comunemente dai poeti classici; ma non so d'onde attingesse il Foscolo il caso, che qui le attribuisce. A Efeso è noto come Diana avesse anticamente gran culto e un tempio che era tenuto una delle maraviglie del mondo; le *devote vergini* sono le sessanta ninfe Oceanine e le venti ninfe Amnisidi, che formano il coro o corteggio di Diana, o ne curano le armi e le cerve (Ivi, v. 13, 15).

[4] L'Oriente: l'altipiano centrale dell'Asia, patria del genere umano; *esigli* la dimora nei luoghi, che, emigrando anticamente di là, gli uomini popolarono.

[5] Allude alle antiche apparizioni di Brahma, che favoleggiano essere ap-

Batte alle porte de' sopiti imperi
  Mattutina l'Europa:[1] il desto Egitto
  Per l'alte sabbie agevole a' nocchieri
          Apre tragitto.
Un'altra volta Iddio sull'Eritreo
  Guida i popoli suoi;[2] non come quando
  Scampò pe' flutti il fuggitivo Ebreo
          Dal regio brando;
Ma sulle prue pacifiche seduto,[3]
  Che ghirlandate d'innocenti allori
  Portano all'opulento Indo tributo
          D'arti migliori.
O sepolto in tue caste e del tuo rito
  Popol tenace,[4] che ad antiqui mostri
  Giganteggianti in eternal granito
          Muto di prostri,
Teco noi fummo una famiglia.[5] Erranti
  Appiè dell'Imalaia l'idioma
  Teco parlammo, che passò ne' canti
          D'Atene e Roma.
Poi, col sol divisando il nostro calle,[6]
  Noi partimmo le tende. Al Mezzogiorno
  Tu scendesti, e d'ôr lieta immensa valle[7]
          Fu tuo soggiorno.
Fiero scendesti; e di lioni alati
  E d'elefanti, eroico pellegrino,
  I porfidi lasciasti effigiati
          Nel tuo cammino.
Ma di blandi riposi il clima amico,
  Le olenti selve e la spontanea messe
  Franser tua possa: all'ardimento antico
          Ozio successe.

---

parso anche nel fiore del loto, che agli Indiani è sacro per questo.

[1] Viva personificazione. Dice poi *desto* l'Egitto, che quasi risorge da sonno di lunga decadenza civile e commerciale.

[2] Anche Gius. Regaldi in un'ode di tutt'altro andamento da questa, ma scritta dieci anni prima, bene augurando dell'opera grandiosa, allora soltanto proposta, incorava Ferdinando de Lesseps, dicendogli (*Il bosforo di Suez*, st. 4):

> Fa' cor: l'eterno Artefice
>   I suoi messi benigno anima e guida;
>   Mira a Terralba, o splendido
>   Germe di Francia, e nel tuo Dio t'affida.
>   Mira a Terralba: i barbari
>   Al comun dritto avversi
>   Entro il vindice mar caggion sommersi.

Dov'egli poi annota: " Il cav. Negrelli colloca presso Chaluf e Terralba il punto probabile, in cui Mosè passò il Mar Rosso ".

[3] Altra viva immagine. Iddio conduce le navi pacifiche arrecatrici di civiltà all'India insalvatichita.

[4] L'aver ricordato l'Indo fa che s'affollino alla mente del poeta le immagini della condizione passata e presente di quei popoli, insieme ai presagi del futuro; e col linguaggio esaltato della lirica egli manifesta i suoi sentimenti, prorompendo in questa apostrofe al popolo indiano.

[5] La gente, che si chiama *ariana*, da cui discendono tutti i popoli indo-europei.

[6] Prendendo vie diverse rispetto al corso del Sole.

[7] La ricca pianura del Gange; e fors'anche il Pengiab.

Noi futuri del mondo agitatori
All'Occaso[1] movemmo. Il cielo avverso,
E sterile il terren, se di sudori
Pria non asperso,
Destâr l'insita fiamma.[2] Alla natura
Noi contendemmo il pauroso regno;
E bello di costanza e di sventura
Fulse l'ingegno.
Austera dea Necessità le menti
Di vero in ver per ardua via sospinse:
Co' facili commerci in un le genti
Il mare avvinse.
Sursero imperi e disparìr: coverse
Barbara notte i rai d'ogni dottrina;[3]
Ma civiltà rifolgorando emerse
Dalla ruina.[4]
Or lieta della Fè,[5] che in un ampiesso
I suoi possenti popoli comprende,
Verso il cheto splendor di un dì promesso
Europa ascende.
Vieni a vederla! Assisa in sulle soglie[6]
Dell'Oriente e di superbe sorti
Italia consapevole t'accoglie
Entro a' suoi porti.
Rugge dell'Adria il sollevato flutto
Al passar della prora ardimentosa;
E l'anel, che celò fido nel lutto,
Rende alla sposa.
Vieni! Dell'aureo Gange i nomi apporta
Al severo Occidente, e gli estri antichi
In noi colla gagliarda aura conforta
Del tuo Valmichi.[7]
Noi di compasso armati e di quadrante

---

[1] Occidente. Latinismo poetico.

[2] Le necessità e le difficoltà della vita destarono e fecero adoperare e industriarsi l'ingegno.

[3] Nei cosiddetti *bassi tempi*.

[4] Nel *Rinascimento* delle lettere e delle arti.

[5] La fede cristiana, per la quale i popoli si credono tutti fratelli. Il *dì promesso* è forse quel della pace e della concordia di tutti i popoli nel procacciare il bene comune, accennato in quel luogo del Vangelo, che dice: " E sarà un solo ovile ed un solo pastore ". S. Giov., X, 16.

[6] Nobile personificazione. Ed ecco che dal passato e dal presente il poeta assorge alla considerazione del tempo avvenire; e vede ravvivato il commercio italiano, e tornata Venezia la sposa del mare; ed i vicendevoli vantaggi del congiungimento delle due civiltà, cioè dell'indiana antica e della moderna europea. Il *lutto* è il tempo, che Venezia gemè sotto la dominazione straniera. Anche il Regaldi (loc. cit., st. 11) aveva scrittto augurando:

> Le avite glorie a splendere
> Tornin de' nostri mari in ogni riva,
> Siccome allor che libero
> Il Leon di Venezia alto ruggiva,
> E il genovese labaro
> Le prospere triremi
> Guidava d'Oriente ai lidi estremi.

[7] Antico e leggendario poeta, che si fa autore del *Ramayana*, maravigliosa epopea nazionale dell'India, di cui aveva in quel torno, compiuta la traduzione in italiano l'illustre Gorresio.

A' tuoi lidi verremo; e fia l'oltraggio
Ulto [1] del vero e le catene infrante
Del tuo servaggio,
Quando sotto le palme e fra gli amomi
Noi moveremo insieme ed alla folta
Ombra odorata insegneremo i nomi
D'Humboldt e Volta.[2]

Tu vedi la fantasia del poeta affisarsi nella considerazione di un gran fatto, che gli desta nell'animo ricordi di antiche età, ch'egli a grandi e immaginosi tratti descrive, per poi sollevarsi, toccate rapidamente le condizioni presenti, a presagirne e vagheggiarne maravigliosi effetti pel tempo futuro. Non è qui propriamente solennità o maestà, ma nobiltà e grandezza d'immagini e d'espressioni, e il rapido volar della fantasia d'evento in evento, d'età in età.

c) Fra le varie specie dell'ode ebbe molta importanza, presso i Greci antichi, il *ditirambo;* e perchè fu, come vedremo, il germe onde si svolse un altro importantissimo genere di poesia, e perchè in certi tempi e in certi luoghi (p. es., ad Atene nell'età periclea) fu trattato a preferenza d'ogni altro componimento lirico, e perchè segnò, per così dire, l'estremo dell'altezza e dell'impeto, che l'espressione del sentimento raggiungesse mai. Ebbe il nome da uno dei tanti titoli o soprannomi di Bacco, perchè fu, in origine, un canto corale in onore di questa divinità; e perchè ebbe a ritrarre il fervore e quasi il furore di chi è esaltato dal vino, fu il genere lirico più libero e più sbrigliato che avessero gli antichi, non solo per l'arditezza e il disordine dei concetti, ma per la molta licenza del metro e della musica e delle danze, e fino per l'invenzione di nuove parole altitonanti e stranamente formate, tanto che porse bersaglio alle parodie beffarde dei poeti comici, e in particolare di Aristofane. Nulla, o quasi, ci resta di ditirambi greci, pochissimo di latini;[3] pure i poeti nostri non vollero lasciar intentato neppur questo genere d'imitazione ellenica; ma si studiarono di compor tali poesie, che potessero

---

[1] Vendicato. Latinismo. *Oltraggio* al vero considera la barbarie indiana, che, per false credenze, reputa una parte del popolo (i *parias*) piuttosto cose, che uomini, e vede negli Europei (nè in tutto a torto) piuttosto oppressori, che propagatori di civiltà. Con non men nobile voto chiude la cit. ode (st. 15) il Regaldi:

Oh meraviglia! stringono
Nuovi patti d'amore Occaso ed Orto,
E ne uscirà fra' cantici
Uno splendido ver, speme e conforto
A questa età di lagrime,
Per vincere la dura
Notte del dubbio che le menti oscura.

[2] Alessandro Humboldt di Berlino (1769-1859), un dei naturalisti più insigni del nostro secolo: Alessandro Volta di Como (1745-1827), l'illustre inventore della pila elettrica.

[3] Se almeno possono chiamarsi così certe odi d'Orazio *a Bacco* (II, 19, III, 25); ma i nostri poeti ditirambici si son fatti un'idea di questa specie di componimento, soprattutto da quel che Orazio dice di Pindaro (*Od.*, IV, 2, st. 3), che solo merita il lauro apollineo, " sia che travolga nuove parole per mezzo agli audaci ditirambi o si lasci trascinare da metri sciolti da ogni legge; sia che etc. „.

conservar nella forma quelle libertà, che, a quanto sappiamo, furon proprie degli antichi ditirambi. Troppo spesso, per altro, smarrito il senso originario di quella poesia, non ritrassero altro, che il disordine mentale dell'uomo avvinazzato, e trasformarono una lirica grandiosa in uno scherzo strascicato e buffonesco: tanto che questo genere presso di noi ebbe vita brevissima. A tutti superiore per vivezza ed impeto lirico e per forma gentile e aggraziata, non che per certa mescolanza ben fatta di solennità e di festevolezza, riuscì il *Bacco in Toscana* di Francesco Redi, che introdusse Bacco avvinazzato a cantare le lodi dei vini toscani.[1]

---

[1] E di questo porrò qualche parte qui, a dare un'idea di tali componimenti.

Dell'Indico Oriente
  Domator glorioso il dio del vino
  Fermato avea l'allegro suo soggiorno
  Ai colli etruschi intorno;
  E colà, dove imperial palagio
  L'augusta fronte invèr le nubi inalza,
  Su verdeggiante prato
  Con la vaga Arianna un dì sedea,
  E bevendo e cantando,
  Al bell'idolo suo così dicea:
Se dell'uve il sangue amabile
  Non rinfranca ognor le vene,
  Questa vita è troppo labile,
  Troppo breve, e sempre in pene.
Si bel sangue è un raggio acceso
  Di quel Sol, che in ciel vedete;
  E rimase avvinto e preso
  Di più grappoli alla rete.
Su su, dunque, in questo sangue
  Rinnoviam l'arterie e i muscoli,
  E per chi s'invecchia e langue
  Prepariam vetri maiuscoli;
  Ed in festa baldanzosa,
  Tra gli scherzi e tra le risa,
  Lasciam pur, lasciam passare
  Lui che in numeri e in misure
  Si ravvolge e si consuma,
  E quaggiù Tempo si chiama:
  E bevendo e ribevendo,
  I pensier mandiamo in bando.
Benedetto
  Quel Claretto.
  Che si spilla in Avignone;
  Questo vasto bellicone
  Io ne verso entro 'l mio petto;
  Ma di quel che si puretto
  Si vendemmia in Artimino,
  Vo' trincarne più d'un tino;
  Ed in sì dolce e nobile lavacro
  Mentre il polmone mio tutto s'abbevera,
  Arianna, mio nume, a te consacro
  Il tino, il fiasco, il botticin, la pevera.
Accusato,
  Tormentato,
  Condannato
  Sia colui, che in pian di Lecore
  Prim'osò piantar le viti:
  Infiniti
  Capri e pecore
  Si divorino quei tralci,
  E gli stralci
  Pioggia rea di ghiaccio asprissimo;
  Ma lodato,
  Celebrato
  Coronato
  Sia l'eroe, che nelle vigne
  Di Petraia e di Castello
  Piantò prima il Moscatello.

. . . .

Che vino è quel colà
  Ch'ha quel color *dorè?*
  La Malvagía sarà,
  Ch'al Trebbio onor già diè:
  Ell'è da vero, ell'è:
  Accostala un po' in qua,
  E colmane per me
  Quella gran coppa là:
  È buona per mia fè,
  E molto *a grè* mi va;
  Io bevo in sanità,
  Toscano re, di te.
  Pria ch'io parli di te, re saggio e forte,
  Lavo la bocca mia con quest'umore,
  Umor, che dato al secol nostro in sorte,
  Spira gentil soavità d'odore.
  Gran *Cosmo,* ascolta. A tue virtudi il cielo
  Quaggiù promette eternità di gloria,
  E gli oracoli miei senz'alcun velo
  Scritti già son nella immortale istoria.
  Sazio poi d'anni, e di grand'opre onusto,
  Volgendo il tergo a questa bassa mole,
  Per tornar colassù, donde scendesti,
  Splenderai luminoso intorno a Giove
  Tra le medicee stelle astro novello;
  E Giove stesso del tuo lume adorno
  Girerà più lucente all'etra intorno.

. . . .

Quali strani capogiri
  D'improvviso mi fan guerra?
  Parmi proprio che la terra
  Sotto i piè mi si raggiri:
  Ma se la terra comincia a tremare,
  E traballando minaccia disastri,
  Lascio la terra, mi salvo nel mare.
  Vara, vara quella gondola
  Più capace e ben fornita,
  Ch'è la nostra favorita.
  Su questa nave,
  Che tempre ha di cristallo,
  E pur non pave
  Del mar cruccioso il ballo,
  Io gir men voglio
  Per mio gentil diporto,
  Conforme io soglio,
  Di Brindisi nel porto,
  Purchè sia carca
  Di brindisevol merce
  Questa mia barca.
  Su voghiamo,
  Navighiamo,
  Navighiamo infino a Brindisi:
  Arianna, brindisi, brindisi.

Più si durò ad usare il *brindisi*, composizione da leggere o recitar nei conviti, che generalmente contiene un saluto, o un augurio, o una congratulazione, o l'espressione di ogni sentimento, che l'occasione richieda; e suole comporsi per lo più in metro di canzonetta. Forse è, come il suo nome,[1] d'origine germanica, sebbene certamente l'uso del dir versi alle mense non fosse estraneo ai Greci e ai Latini; e fra noi tanto radicato, che troviamo, p. es., avere composto un brindisi anche il Parini, che pur quest'uso biasimò fieramente in un'ode.[2] Vuol essere arguto ed allegro, così da poter piacere alla lieta brigata che deve ascoltarlo, e adornarsi di eleganza non ricercata di forma. E però ben sarebbe che non fosse troppo lungo,

---

Oh bell'andare
Per barca in mare
Verso la sera
Di primavera!
Venticelli e fresche aurette,
Dispiegando ali d'argento,
Sull'azzurro pavimento
Tesson danze amorosette,
E al mormorio de' tremuli cristalli
Sfidano ognora i naviganti ai balli.
Su voghiamo,
Navighiamo,
Navighiamo infino a Brindisi:
Arianna, brindis, brindisi.
Passavoga, arranca, arranca;
Chè la ciurma non si stanca,
Anzi lieta si rinfranca,
Quando arranca verso Brindisi:
Arianna, brindis, brindisi.
E se a te brindisi io fo,
Perchè a me faccia il buon pro,
Ariannuccia, vaguccia, belluccia,
Cantami un poco, e ricantami tu
Sulla mandòla la cuccurucù,
La cuccurucù,
La cuccurucù,
Sulla mandòla la cuccurucù.
Passavo'
Passavo'
Passavoga, arranca, arranca:
Chè la ciurma non si stanca,
Anzi lieta si rinfranca,
Quando arranca
Quando arranca inverso Brindisi:
Arianna, brindis, brindisi,
E se a te
E se a te brindisi io fo,
Perchè a me
Perchè a me
Perchè a me faccia il buon pro,
Il buon pro;
Ariannuccia leggiadribelluccia,
Cantami un po'
Cantami un po'
Cantami un poco, e ricantami tu
Su la vio'
Sulla viola la cuccurucù,
La cuccurucù,
Sulla viola la cuccurucù.
Or qual nera con fremiti orribili
Scatenossi tempesta fierissima,
Che de' tuoni fra gli orridi sibili
Sbuffa nembi di grandine asprissima?
Su, nocchiero ardito e fiero,
Su, nocchiero, adopra ogni arte
Per fuggire il reo periglio:
Ma già vinto ogni consiglio,
Veggio rotti e remi e sarte,
E s'infurian tuttavia
Venti e mare in traversia.
Gitta spere omai per poppa,
E rintoppa, o marangone,
L'orcipoggia e l'artimone;
Chè la nave se ne va
Colà dove è il finimondo,
E forse anco un po' più in là.
Io non so quel ch'io mi dica,,
E nell'acque io non son pratico;
Parmi ben che il ciel predica
Un evento più rematico;
Scendon Sioni dall'aerea chiostra,
Per rinforzar coll'onde un nuovo assalto,
E per la lizza del ceruleo smalto
I cavalli del mare urtansi in giostra.
Ecco, oimè, ch'io mi mareggio,
E m'avveggio
Che noi siam tutti perduti;
Ecco, oimè, ch'io faccio getto
Con grandissimo rammarico
Delle merci preziose,
Delle merci mie vinose;
Ma mi sento un po' più scarico.
Allegrezza, allegrezza! io già rimiro,
Per apportar salute al legno infermo,
Sull'antenna da prua muoversi in giro,
L'oricrinite stelle di Santermo.
Ah! no, no, non sono stelle;
Son due belle
Flasche gravide di buon vini.
I buon vini son quelli che acquetano
Le procelle sì fosche e rubelle,
Che nel lago del cor l'alme inquietano.

(v. 1-58, 358-384, 807-923).

[1] Brindisi è travestimento nostrano delle parole *bring dir' s* (porto, o porgo a te questo) con le quali si porgeva il bicchiere, bevendo alla salute del commensale. Era, presso a poco, il *propinein* dei Greci, onde il nostro *propinare*.

[2] È la IX: *Sopra l'uso di recitare i versi a le mense;* nella quale egli giungeva a dire (v. 39-42):

Ed io, se a me fia dato
Ordir su la mia cetra opra non vile,
Non toccherò già corda
Ove la turba di sue ciance assorda.

salvochè non sia ricco di arguzia così viva, da non lasciare avvertire la sua lunghezza a chi ha la mente disposta all'allegria.[1]

d) Uso larghissimo e fra i Greci e fra i Latini, in ogni età delle due letterature, quantunque molto più nei tempi più tardi, ebbe l'*epigramma*, componimento breve, che trasse il nome[2] e forse anche la necessaria brevità dall'essere in origine apposto come un'iscrizione a immagini o monumenti, di cui rilevasse argutamente il significato. Ma, come il nostro madrigale, si allargò bentosto ad usi molto diversi dal primitivo, e servì all'espressione poetica di fatti e sentimenti svariatissimi, sol che potessero congiungere una certa semplicità con novità arguta ed elegante. Così, rapide e concettose narrazioni o allusioni a fatti mitologici o storici, così descrizioni di maraviglie o bellezze della natura o dell'arte, così l'espressione di sentimenti d'amore ora delicati, ora anche volgari o bassi, così lodi di belle

---

[1] Leggi questo assai vivo, per quanto anche adulatorio, del Monti, che lo improvvisò a Milano, nel 1805, alla presenza del vicerè Eugenio Beauharnais.

Amici, versiamo
Di Bacco la spuma,
Che uccide, consuma
Le cure del cor.
Conforto dell'alma,
Fontana del vero.
Gorgogli il bicchiero
Di pretto licor.
Deh vieni, gran nume
Di Nasso (*a*) feconda!
Dell'ambra c'inonda,
Che il tralcio stillò;
Il tralcio pregiato
Di vite francese,
Cui raggio cortese
Del sole educò.
Se l'aura non spira
Del caro tuo viso,
D'Aglaia (*b*) il sorriso
Dolcezza non ha;
Men pronte sui cuori
Dibatte Amor l'ale:
L'eterno suo strale
Ferir più non sa.
Fra l'armi e le stragi
T'invoca il guerriero,
Di gloria il sentiero
Tu schiudi al valor:
E mentre il tuo foco
Ai rischi n'invoglia,
La morte si spoglia
Di tema e d'orror.
M'inganno? o già piove
La luce del nume?
Versate le spume,
Gridate: evoè! (*c*)
Gridate.... Ma il dio
Ch'or gli occhi ne bea,
Dell'arsa Cadmea (*d*)
La prole non è.
Portollo una madre
Più cara nel seno;
Un Giove terreno (*e*)
Suo figlio il chiamò:
Di Marte l'alloro
Dal crine gli pende,
E il serto l'attende
Che Carlo (*f*) portò;
Non agita il tirso
La giovine destra,
Ma spada maestra
Che vincer già sa:
E fulmin di guerra
Tra belliche squadre,
Rivale al gran padre
Un giorno sarà.
Del gallico trono
Secondo splendore,
Deh vieni sul core
D'Ausonia a regnar!
La gloria ravviva
Dell'italo seme,
Adempi la speme
Che torna a spuntar!
Sorride, il vedete?
Propizio quel nume.
Versate le spume,
Gridate evoè!
Beviamo, cantiamo;
Chè dolce in quel petto
Già parla l'affetto
Di padre, di re.

[2] Da *epì* sopra e *grámma* scrittura.

(*a*) A Nasso, una delle Cicladi, Bacco ebbe gran culto. Favoleggiavano che ve l'avessero educato le Ninfe, ed ivi aveva trovata e confortata e presa seco Arianna figliuola di Minos abbandonatavi da Teseo.
(*b*) Una delle tre Grazie.
(*c*) Grido dei cori bacchici.
(*d*) Semele madre di Bacco.
(*e*) Napoleone I.
(*f*) Carlomagno.

azioni, o rimpianti o lamenti per qualche caso sventurato, così sentenze didascaliche o considerazioni di vario genere, così biasimi, o vituperi, o espressioni pungenti, o satiriche: tutto potè dare argomento a questo genere poetico, nel quale i Greci adoperarono per lo più il metro elegiaco.[1] I Romani, la cui lirica d'imitazione ellenica si può dire che incominciasse quando l'epigramma era nel suo maggior fiore e ne faceva la più antica raccolta Meleagro da Gadara, non omisero l'imitazione di questo componimento, che prima Valerio Catullo e Licinio Calvo, poi più altri poeti coltivarono, e massimamente M. Valerio Marziale nell'età degli Antonini, e negli ultimi tempi dell'impero Decimo Magno Ausonio. Ma presso di loro,

---

[1] Agatia bizantino, che nel secolo VI dell'era volgare fece una raccolta di epigrammi *(kyklos)* li distribuì in sette libri mettendo nel 1° i dedicatorii, nel 2° i descrittivi d'opere d'arte, nel 3° i sepolcrali, nel 4° quelli che si riferivano ai casi della vita, nel 5° i satirici, nel 6° gli amatorii, nell'ultimo gli esortativi. Qui, per dare un'idea di tanta varietà, ne riporterò alcuni dei migliori di Meleagro da Gadara, nella elegante traduzione del prof. G. Mazzoni (Firenze, 1880). E prima questo, che il traduttore dice *perfettissimo* per felice contemperamento di affetto amoroso e di sentimento della Natura:

Già le pratoline sono in fiore, è in fior l'assetato
narciso, e il giglio della montagna è in fiore.
E già la cara agli amanti Zenofila, fiore tra' fiori,
ha germogliato, persuadente rosa.
Perchè le vane chiome, o prati, vantate ridendo?
ogni odorato serto questa fanciulla vince.

Indi quest'altro sepolcrale pietosissimo:

Nozze non già, ma funebri sponsali s'ebbe [Clarista,
sciogliendo i dolci vincoli verginali.
Risonavan a sera le tibie in su l'uscio di lei,
strideván liete del talamo le porte;
poi sul mattino mandarono un ululato,
e in gemiti di morte fu l'imeneo rivolto.
E quelle faci stesse che al letto splendevan [attorno,
ora alla morta schiaran la via sotterra,

E questo in cui liricamente si espone il mito di Niobe:

Niobe Tantalide, ascolta me nunzio di mali:
questa è la misera storia del tuo dolore.
Sciogliti il nodo alle chiome! ohimè, le saette [di Febo
quanti garzoni tu partoristi han colto!
Tu non hai più figliuoli.... Che è questo di [novo? Che veggo?
Ahimè! la strage pur ne le figlie invade.
L'una a' ginocchi, l'altra sul petto alla madre [procombe;
questa per terra, questa su lei s'avvolge;
e questa inorridisce vedendosi incontro una [freccia;
l'occhio di quella cerca morendo il sole.
Ma essa, che amò troppo la garrula lingua, [la madre
fitta nelle sue carni s'è trasmutata in pietra.

Come saggio dei giochetti, nei quali si manifestò a volte l'arguzia, valga il seguente:

S'è guasta la ghirlanda attorno al crin [d'Eliodora;
ella, ghirlanda della ghirlanda, ride.

Al quale potrà aggiungersi questo di Callimaco (trad. da G. M. Pagnini):

Quattro le Grazie or son. Di fresco è nata
Oltra le tre, e d'unguenti ancor bagnata
Questa, sovra d'ogni altra alma e felice
D'invidiabile aspetto Berenice;
E se costei non fa con lor dimora,
Prive di grazia son le Grazie ancora.

Dello stesso autore può pur vedersi, per esempio di epigramma dedicatorio, il seguente (trad. cit.):

Lieve barchetta, onde il furor potei
Vincer de' venti, e il flutto insano e rio,
Secondo il voto da me fatto, offr'io
Eudemo, in dono, a' Samotracj dei.

e questo sepolcrale semplice ed affettuoso (trad. cit.):

Toccato appena il dodicesim'anno
Nicotele qui fui, con grande affanno,
Dal genitor Filippo, e fu qui insieme
Ogni suo ben sepolto, ogni sua speme.

Per esempio dei satirici valgano questi due, pur di Callimaco, che prendono argomento dal misantropo Timone (trad. cit.):

Son Timone, odiator d'ogni mortale.
Di' pur, ma va' lontan, dimmi ogni male.

—

Timone, or che sei morto, hai tu in orrore
Le tenebre o la luce? — A me dispetto
Or le tenebre fan, perchè ricetto
Ha d'uomini quaggiù turba maggiore.

E questo di Lucillo Tarreo (trad. da Carlo Roncalli):

Che Cloe si tinga il crin, no, non è vero.
Io la vidi a comprarlo, ed era nero.

quantunque talvolta ne facessero anche degli storici e dei descrittivi, l'epigramma fu per lo più o amatorio, o scritto in vituperio di particolari persone; e si stimò che dovesse essergli propria non solo l'arguzia vivace, ma anche la più sconfinata licenza dei concetti unita alle volte a cruda volgarità di forma.[1] Presso di noi ha avuto ed ha uso molto minore che fra gli antichi, ed ha forse anche ristretto maggiormente il suo significato. Rari sono gli epigrammi storici o descrittivi,[2] forse perchè a farne le parti meglio è parso che servisse il sonetto; rari quelli che esprimano sensi delicatamente e argutamente affettuosi o complimentosi,[3] al quale uopo si adoperò più volentieri o il sonetto stesso, o il madrigale; non sono molto frequenti neanche i sentenziosi,[4] e i tempi mutati non lasciano fortunatamente troppa larghezza all'uso di certe laidezze amatorie; sicchè l'epigramma è rimasto soprattutto come una forma di poesia satirica, ora personale, ora generica, morale o civile che sia.[5] Tanto è migliore, quanto più fina e pure più semplice n'è l'arguzia, quanto

---

[1] Diceva Marziale nella prefazione ai suoi epigrammi, che questi " si scrivono per coloro che sogliono andare a vedere i ludi Florali, „ spettacoli sconcissimi, che S. Isidoro chiamava un'infamia.

[2] Leggi, per saggio, questi di Luigi Alamanni:

Socrate, per morir preso il veleno,
 Disse agli amici suoi lieto e sereno:
Perchè piangete voi, se in sì brev'ora
 Di dolore e di carcere esco fuora?

—

Sendo detto a Caton, quando morio:
 Tu non devi temer: Cesare è pio;
Rispose: Io, che romano e Caton sono,
 Non temo l'ira sua; temo il perdono.

[3] Tali sarebbero questi di G. Gherardo De Rossi:

Questi vaghi del prato incliti fiori
 D'arte non già, ma di natura figli,
 Cari li serba, o fanciulletta Dori,
 Che nei vezzi innocenti a lor somigli.

—

Che a te fresca e vermiglia
 Questa rosa somiglia
 In candore e in beltà,
 Ogni garzon dirà.
 Io poi, Nice vezzosa,
 Dirò che questa rosa
 Ti somiglia in ferir senza pietà.

—

Al tramontar del sol, vezzosa Irene,
 Questo geranio a te caro diviene,
 Sparsi gli effluvi del racchiuso odore.
 Di tua beltà, così,
 Quando cadranno i dì,
 Sarà la tua virtù cara al mio core.

[4] V., p. es., questo dell'Alamanni:

L'avarizia dell'uomo è come il fuoco
 Che divorando cresce a poco a poco.

e questi due di Filippo Pananti:

Qual'è il più bel colore
Sul volto femminil? Quel del pudore.

—

La palma nelle scienze si consegue
Mirando chi precede e non chi segue.

e questo del Giusti:

Il fare un libro è meno che niente,
Se il libro fatto non rifà la gente.

Infine questo dell'Alfieri:

Chi di parer non cura, un uom fors'è:
 Chi vuol parer, non è.

[5] Terribilmente fieri, come satira civile, son questi di Luciano Merlini, citati dal prof. Borgognoni (*L'ultimo epigrammista italiano*, negli *Studi di letteratura storica*, p. 355. Bologna, 1891):

" Lisa, mi pare che bussi qualcuno...,
 Va', spicciati „.
Corre l'ancella, e torna: " Non è alcuno:
 Un povero „.

—

Se nobili, se principi
A balia danno i pargoli,
Perchè tu li rimproveri?
Li avvezzano da piccoli
A succhiar sangue ai poveri.

Amena satira morale è invece in questi altri, pubbl. col titolo di *epitaffi lucchesi* nel *Mare* di Livorno (an. 1872, n. 17) e intitolati rispettivamente: *a un poltrone, a un astratto, a un attaccalite:*

Morir come il G... è un bel morire:
 Sbadigliò l'alma, e seguitò a dormire.

—

Morto è il P..., essendosi scordato
 Per più d'un'ora di tirare il fiato.

—

Ora che il G... in questa tomba giace,
 Io sfido i morti a riposare in pace.

meno vi apparisce il risentimento e la stizza,[1] quanto più sa farsi insieme pungente e delicato, che s'insinui profondamente senza lacerazione, come puntura di spillo. La forma può esserne mezzana o umile, purchè non volgare, e vivace e spigliata, non mai artificiosa o ricercata o involuta, come il frizzo deve esservi naturale e facilmente comprensibile.[2] Nè ha metro proprio: a dir concetti così semplici e brevemente espressi ogni accozzo di pochi versi è buono.

e) I folleggiamenti della vita allegra e spensierata, i fuggevoli piaceri, la gaiezza e le mollezze della vita godereccia e sensuale non dettero argomento, presso gli antichi, soltanto agli epigrammi; ma furono la materia preferita della lirica ionica, massimamente per opera di Anacreonte di Teo vissuto fra le allegre mollezze delle corti di Policrate e d'Ipparco, e che cantò il vino e gli amori in certe odicine brevi, argute e leggiadre, formate per lo più di vivaci e rapidi ionici dimetri. Ne divenne egli celeberrimo ed ebbe imitatori moltissimi, onde innumerevoli *anacreontèe*, o *anacreóntiche*, delle quali una piccola raccolta fu scoperta e pubblicata, come di cose d'Anacreonte, dal grande grecista francese Enrico Stefano nel 1554. Ne nacque, in Francia, un furore di traduzioni e d'imitazioni in *chansonnettes* e *rondeaux* vivacissimi, e di Francia sembra che ne

---

[1] Così grazioso e argutissimo fu, p. es., quello del Foscolo, scritto sotto un ritratto del Monti, il quale, non sapendo di Greco, aveva condotta la sua splendida versione dell'*Iliade* su traduzioni italiane e latine e particolarmente (sembra) su quella di Raimondo Cunich (v. l'*introduzione* del prof. G. Boralevi alla cit. ediz. dell'*Iliade*, p. VI):

> Questi è il Monti, poeta e cavaliero,
> Gran traduttor dei traduttor d'Omero.

Se ripensi il valore di certe frasi, come *re dei re, forte dei forti, primo dei primi* etc., sentirai anche meglio la potenza di quel frizzo. Il Monti ne fu punto sul vivo, ma rispose con un altro epigramma, in cui la stizza lo faceva scendere ad un'ingiuria volgare e inurbana:

> Questi è il rosso di pel Foscolo detto,
> Che per meglio falsar, falsò se stesso,
> Quando in Ugo cambiò ser Niccoletto.
> Guarda la borsa, se ti vien dappresso.

Rammenta che il Foscolo, nato a Zante, ebbe nome Niccolò; ma si fece chiamare prima Niccolò Ugo, poi Ugo senz'altro. Il che non serve a giustificar l'accusa che gli si dà, e che, insieme con quel meschino giuoco di parole fra *rosso* e *Foscolo* e con quel diminutivo richiesto sol dalla rima, fa l'epigramma infelice.

Più felicemente riuscì il Monti, scrivendo del Bettinelli:

> Qui giace il Bettinel, che tanto visse,
> Da vedere obliato quel che scrisse.

E più pungente epigramma rivolse contro il Foscolo Urbano Lampredi (così sembra: ma il F. lo credè di Luigi Lamberti, ed altri lo attribuirono al Monti):

> A presentarci furibondo Aiace,
> Superbo Atride e l'Itaco mendace,
> Gran fatica Ugo Foscolo non fè:
> Copiò se stesso, e si divise in tre.

Ma a questo il Foscolo rispose non meno mordacemente:

> Agamennone, Ulisse e Aiace in lite
> Ugo imitò, e si pinse; il buon Lamberti
> Gliel rinfacciava, ed imitò Tersite.

Chi fosse Tersite lo saprai dal libro II dell'*Iliade*.

Mi piace chiuder questa serie d'esempi coll'epigramma, nel quale l'Alfieri si difendeva dall'accusa di oscurità e di durezza, che si dava allo stile delle sue tragedie:

> Mi trovan duro?
> Anch'io lo so:
> Pensar li fo.
> Taccia ho d'oscuro?
> Mi schiarirà
> Poi Libertà.

[2] E però l'epigramma non è facile, a volerlo far bello e buono; e bene ne scriveva Carlo Roncalli:

> È ver ch'io son minuto e piccioletto;
> Ma a chi è capace di vestirmi bene
> Costa più d'un gran manto il mio farsetto.

portasse il gusto in Italia Ottavio Rinuccini sul cominciare del secolo XVII.[1] Certo è a ogni modo che l'*anacreontica* divenne bentosto la forma prediletta della poesia musicata, cacciando di seggio il madrigale, e ricevè il nome di *canzonetta,* che non era nuovo in Italia, ma aveva in altri tempi significato le canzoni formate di versi brevi, cioè quinari o settenari. La coltivò molto felicemente in quel secolo il Chiabrera;[2] ma ebbe il più largo uso del secolo XVIII, quando massimamente fiorì il melodramma, insieme col quale può dirsi che fosse nata. Allora, specialmente per opera del Rolli e del Metastasio, fu per un certo tempo quasi la forma più considerevole della nostra lirica, e si ampliò o allargò nella *cantata* (v. pag. 306, n. 1), che per lo più contenne un appassionato sfogo amoroso. A ogni modo, ebbe sempre la stessa indole vivace e leggiera, e non si allontanò dai soliti argomenti anacreontei: ora cantò il vino,[3] ora l'amore, ora l'uno e l'altro;[4] ora fu tenera (almeno nell'espressione, giacchè molto sentita temo che non fosse mai), ora puramente scherzevole.[5] Pure, per la potenza della musica, questo componimento d'origine classica si fece, col tempo, anche popolare o semipopolare;[6] e, come già la ballata, si adoperò anche nella poesia religiosa, il che davvero

---

[1] V. CARDUCCI, *Pref. ai poeti erotici del sec. XVIII,* p. X, sgg.

[2] V., p. es., la canzonetta leggiadrissima di lui riportata sopra a p. 195.

[3] V., p. es., questa del Chiabrera (*Vendemmie di Parnaso,* XLIV):

Allor che in gioventute,
D'una fresca virtute
Fioriano i miei ginocchi,
E mi splendea negli occhi
Un grazioso lume;
Era di mio costume
Spiare ove più belle
Schiere di damigelle
Guidassero carole
Al bel suon di viole.
Sciocchezza! ma sciocchezza
Che insegna giovinezza.
Ora tempo è venuto
Che sotto il crin canuto
La vista mi s'invecchia,
Ed è sorda l'orecchia;
E tremo, e spesso caggio
S'io fo lungo viaggio.
Adunque il mio danzare
È starsi al focolare
Carco di secco bosco,
E schermirsi dal fosco
E gelido Febbraio;
E se freme Rovajo,
Comandare a Siringa
Che del migliore attinga,
Rosso, ma di rubino;
Dolce, ma cotognino.

[4] Valga come esempio questa breve canzonetta molto anacreontica di Paolo Rolli (*Ancora!*):

Sì, beviam, vezzosa Dori!
Il buon vino amar ben fa:
Freddo è Amore, quando un poco
Del suo foco
Bacco e Cerer non gli dà.
Due ridenti labbra care
Dolci son, son belle ognor;
Ma bagnate da buon vino
Han divino
Il color ed il sapor.
Folle è pur chi amar ben crede
Con tutt'altro abbandonar:
Quando gode ber bottiglia
Vaga figlia,
Si può bever ed amar.

[5] E ricevè allora il nome di *scherzo,* o *scherzo per musica.* Leggi, per saggio, questo di Francesco Redi (*Poesie varie,* XII):

Quando io era ancor bambina
Lessi un giorno una leggenda,
E imparai, sebben piccina,
Ch'Amore è la befana e la tregenda.
Semplicetta
Pargoletta
Lo credetti allora affè;
Ed al sol nome d'Amore
Il mio core
Spiritava di paura.
Ma in etade or più matura
Rido ben di mia sciocchezza
E di mia simplicità;
Perchè ho letto
In un libretto,
Che l'Amore
È un batticuore,
Che, chi non vuol, non l'ha.

[6] V. uno studio notevole di V. Malamani (nel *Giorn. stor. della letterat. italiana,* vol. XII), dove parla di certe canzonette popolari veneziane del secolo

non si sarebbe da principio potuto immaginare. E oramai si può dire che non viva più fuori dei canti del popolo e della poesia scritta in puro servigio della musica: come componimento letterario l'uccise probabilmente l'abuso che ne avevano fatto i poeti del secolo scorso, quando i tempi non volsero più favorevoli a una poesia dilombata e leziosa e vuota di sentimento vero.

CAPITOLO XI.

Della poesia drammatica.

SOMMARIO. — § 1. Natura della poesia drammatica. — § 2. Poesia drammatica greca. *a)* Tragedia: I. Origine della tragedia. II. Norme della tragedia secondo Aristotole: 1° intorno all'azione, 2° intorno ai costumi o caratteri. *b)* Commedia: Commedia antica e commedia nuova. *c)* Mimo. — § 3. Poesia drammatica italiana indigena. *a)* Sacra rappresentazione. *b)* Farsa. — § 4. Poesia drammatica italiana d'imitazione classica. *a)* Tragedia: varie sue forme e vicende. *b)* Commedia. I. Vicende di questo genere. II. Commedia d'intreccio e commedia di carattere. 1° Norme sulla condotta delle commedie e sulla pittura dei caratteri. 2° Varie fonti della festevolezza comica. *c)* Dramma. *d)* Melodramma.

§ 1. *Poesia drammatica,* quasi poesia d'azione, da un verbo greco che significa « fare », si chiama quella, nella quale il poeta non narra avvenimenti a lui estranei, come nell'epopea, nè, come nella lirica, rivela i propri sentimenti ed affetti; ma fa che certe persone, le quali però si chiamano *attori,* [1] rappresentino dinanzi a spettatori, come se realmente avvenisse, un fatto in tutto il suo svolgimento, ed esprimano colle parole che il poeta pone loro sulla bocca, i sentimenti, che agitano e muovono ad operare quelli che han parte nell'azione

---

scorso, alcune delle quali non isdegnò di accogliere come proprie Iacopo Vittorelli, fra le sue celebrate *anacreontiche a Dori* o *a Irene* (*Ivi,* p. 115): questa, fra le altre, che è delle più lodate (*A Irene,* XIII):

Guarda che bianca luna,
Guarda che notte azzurra!
Un'aura non susurra,
Non tremola uno stel.
L'usignoletto solo
Va dalla siepe all'orno,
E sospirando intorno
Chiama la sua fedel.
Ella, che il sente a pena,
Già vien di fronda in fronda;
E par che gli risponda:
— Non piangere, son qui. —
Che dolci affetti, o Irene,
Che gemiti son questi!
Ah! mai tu non sapesti
Rispondermi così.

[1] Dal latino *agere* fare, operare.

rappresentata. È, in somma, una *rappresentazione visibile e sensibile di qualche avvenimento accompagnata dall'espressione dei sentimenti di coloro che vi hanno parte*. Questo genere di poesia, sebbene abbia fondamento e radice nell'istinto naturale dell'imitare comune a tutti gli uomini e fino ai fanciulli;[1] pure, come opera d'arte, e non è nata presso tutti i popoli, e dove è nata, segna come il punto culminante del progresso intellettuale e poetico. Sorge in fatti dopo fiorite l'epopea e la lirica; ed è naturale: sia perchè queste due ne forniscono, per dir così, gli elementi, poichè il proceder del fatto che si rappresenta vi s'intreccia colla manifestazione soggettiva dei sentimenti dei personaggi; sia perchè la drammatica fu spesso come un rampollo della lirica, e, per es., presso i Greci appunto da canti lirici corali si venne a grado a grado formando.

§ 2. Tre diversi generi di poesia drammatica usarono principalmente gli antichi: la *tragedia* rappresentazione di fatti luttuosi o compassionevoli di gente di grande potenza, e per lo più di dei o d'eroi; la *commedia* rappresentazione di fatti ridicoli di gente di condizione più vile o più trista;[2] il *mimo* rappresentazione o imitazione di fattarelli o casetti di poca importanza, quali solevano o potevano avvenire alla comune degli uomini. In questo, nel quale sembra si adoperasse anche la prosa,[3] o almeno una forma metrica, che alla prosa si avvicinasse, non si aveva forse da vedere altro, che un effetto dello spirito d'imitazione sopraccennato; ma le altre due nacquero dai canti corali usati nelle feste di Bacco,[4] che si

[1] Scrisse già Aristotele (*Della Poetica* IV, 2): " L'imitare è connaturato agli uomini fin da fanciulli; e differiscono dagli altri animali in questo, che sono sopra tutti atti a imitare, e apprendono le prime cognizioni per l'imitazione (cfr. sopra, p. 237) e delle imitazioni tutti si compiacciono ".

[2] ARISTOTELE, *Poet.*, II, 7, V, 1, VI, 2. Così sembrano da intendere le parole *beltious* (migliori) e *cheirous* (peggiori); quantunque nel § 1 del capitolo II sia dichiarato a fondamento di questa distinzione: " poichè tutti differiscono per la tristizia o per la virtù *quanto ai costumi* ". Virtù *(areté)* e tristizia *(kakia)* significarono anche l'una eccellenza di qualsifosse genere, e particolarmente valore, forza materiale, l'altra debolezza o viltà; e l'interpetrarle qui in senso morale contrasterebbe con quel che dice altrove Aristotele intorno alle qualità del protagonista della tragedia. *Costumi* poi, nella *Poetica*, son quelli che ora si chiamano caratteri: i segni distintivi delle qualità dell'animo, le manifestazioni dell'indole di ciascheduno.

[3] Così argomentano alcuni dalle parole in cui Aristotele accenna ai mimi di Sofrone e di Senarco (*Poet.*, I, 8), le quali, per verità, sembra a me che possano anche interpetrarsi altrimenti. A ogni modo, i più tardi mimi di Eroda recentemente scoperti sono in versi coliambi, i quali, come dice il prof. Zambaldi *(Metrica greca e latina*, p. 334), hanno un'andatura che " si accosta alla prosa ".

[4] ARISTOT., *Poet.*, IV, 12, 14.

celebravano specialmente per le campagne in primavera ed in certi mesi dell'autunno e dell'inverno.

Tali feste erano ora un ricordo delle sofferenze, che, secondo il mito, quella divinità aveva indurate, quando bandito dal cielo aveva corse e soggiogate le plaghe orientali della terra, purgandole dalle fiere; e vi si cantavano da coristi vestiti di pelli caprine inni, che celebravano le imprese e piangevano i patimenti del dio, al quale si sacrificava un caprone, animale dannosissimo alle viti, onde (secondo la più comune opinione) il nome di *tragedia*[1] (canto per il capro) ai cori ditirambici allora cantati. Ora celebravano invece l'esaltazione del dio e la potenza esilarante del vino, ed erano accompagnate da lieti banchetti e da strane processioni, in cui non mancavano scherzi d'ogni genere, nè motti mordaci, contraffazioni, allegri canti convivali; onde poi (secondo i più) il nome di *commedia*,[2] quasi canto del convito o della lieta brigata.

a) I. Coll'andare del tempo si cominciò nel coro della tragedia a separare la parte puramente lirica, che il coro cantava disposto in circolo attorno all'ara, dalla parte narrativa, che il capo del coro cantò da sè solo; al suo canto s'aggiunsero poi gesti adattati, alterazioni delle fattezze del viso, infine la maschera, che rappresentava Bacco, o altre divinità, o eroi, poichè alla celebrazione di questi s'era pure a poco a poco esteso il ditirambo. Se ne cominciò quindi a fare spettacolo, prima su carri, o pei mercati sotto le tende (onde il nome di *scena*, che in greco significa tenda),[3] poi su stabili edifizi, o *teatri*,[4] che furono primieramente di legname, poi di materiale, ma sui quali si mantenne sempre l'ara.[5] Il capo del coro divenne un vero e proprio attore, che poteva anche successivamente, col mutar della maschera, rappresentar più persone; Eschilo e Sofocle, i due maggiori tragici dell'antichità, condussero gli attori al numero di due, poi a quello di tre;[6] la scena si adornò coll'opera delle arti belle,[7]

---

[1] Greco *tragodía* da *trágos* capro e *odé* canto. Cfr. VIRGIL., *Georg.*, II, 330, sgg. ORAZIO, *Art. poet.*, 220.

[2] Greco *comodía* da *cômos* convito, poi gazzarra, o processione bacchica. Indi si fece poi l'aggettivo *comico*, che ebbe il significato di lieto, scherzevole.

[3] Della stessa radice di *skia* ombra.

[4] *Théatron*, dal tema del verbo *thedesthai* guardare, considerare: il luogo dove si sta a guardare; nome che significò tutto l'edifizio, ma più propriamente la parte riserbata agli spettatori.

[5] Col nome di *thymèle* da *thyein* sacrificare. Sorgeva nell'*orchestra* (così detta da *orchéesthai* danzare) che era il luogo destinato al coro, più basso della *scena* dove stavano gli attori. Sui gradini del timele sedevano i sonatori di flauto.

[6] Quegli, che sosteneva la parte di personaggio principale si chiamava *protagonista* (da *prôtos* primo, *agonistés* attore); gli altri, *deuteragonista* (*déuteros* secondo) e *tritagonista* (*trítos* terzo), cambiando via via maschera, sostenevano le altre parti. Indi è che più di tre personaggi parlanti non potevano trovarsi mai insieme sulla scena. Cfr. ORAZIO, *Art. poet.*, 192.

[7] Anche di questa innovazione Aristotele dà il merito a Sofocle (*Poet.*, IV, 17).

che tanto fiorivano nel secolo aureo di Pericle; e intanto il coro andava sempre più perdendo importanza, e sempre maggiormente ampliandosi la parte rappresentativa del fatto avvivata dal dialogo. Così nacque e progredì presso i Greci la tragedia, che fu come a dire il sommo punto a cui l'arte potesse giungere, perchè poesia, musica, danza, pittura, scultura, architettura si univano in quella, per riprodur degnamente dinanzi al cultissimo popolo dell'Ellade i fatti degli dei e degli eroi nazionali.

II. A questo così importante genere poetico prescrisse per il primo le norme uno dei più grandi filosofi dell'antichità, Aristotele, fondando i suoi ragionamenti sulle opere dei più insigni poeti tragici ateniesi, come Eschilo, Sofocle, Euripide, Agatone. Definì egli la tragedia *imitazione di un'azione grave e compiuta ed estesa, che con linguaggio adorno, in varie forme secondo le varie parti, e non per via di narrazione, consegua per mezzo della compassione e del terrore la purgazione di cosiffatte passioni;* [1] e distinse in essa quanto alle forme, onde potesse dipender la sua qualità, sei parti, tre riguardanti l'oggetto, due il mezzo, una il modo dell'imitazione; cioè: l'azione, il costume, la sentenza, il discorso, o l'elocuzione, la musica, l'apparato scenico. [2] Principio e come anima della tragedia diceva l'azione; [3] indi i costumi, ossia la pittura dei caratteri; poi la sentenza, per la quale intendeva il complesso dei sentimenti e dei concetti da esprimere a parole nel corso della tragedia. [4] La musica reputava la parte più dolce e dilettevole, dopo l'azione; [5] dell'apparato diceva che non apparteneva alla poetica di darne le leggi: non n'aveva merito il poeta, la cui opera dovrebbe piacere ancorchè letta soltanto e non rappresentata. [6] Delle norme che egli assegna alle altre parti basterà accennare le principali fra quelle che si riferiscono alle due prime, cioè alla qualità, estensione e condotta dell'azione ed alla pittura dei costumi, o caratteri: tutte ordinate al fine di suscitare potenti i sentimenti della compassione e del terrore.

1°. L'azione deve, innanzi tutto, essere *una;* e Aristotele espressamente dichiara che non basta a far ciò, che sia unico il personaggio principale; [7] ma debbono le varie parti esser legate in un tutto unico per modo, che, togliendone o mutandone alcuna, anche

---

[1] ARISTOT., *Poet.*, VI, 2. Linguaggio adorno chiama Aristotele quello che ha ritmo, armonia e melodia; la varietà delle forme sta nell'essere alcune parti soltanto metriche, altre anche melodiche (ivi § 3). Quella purgazione o purificazione poi è stata spiegata in modi svariatissimi, che non si possono qui neppure enumerare, non che discutere: basti che il fine immediato della tragedia era di suscitar negli spettatori la compassione e il terrore, qualunque avesse poi a essere l'effetto ultimo che se ne doveva produrre.

[2] *Poet.*, VI, 9, 10.

[3] Ivi, § 19 sgg.

[4] Ivi, VI, 22, XIX, 3.

[5] Ivi, VI, 27.

[6] Ivi, § 28. Cfr. XIV, 2.

[7] Ivi, VIII, 1.

il tutto ne venisse alterato.[1] Nè questo porta che l'azione sia necessariamente semplice; anzi, alle semplici sono da preferire le azioni complicate o intrecciate,[2] cioè quelle in cui ricorrano *peripezie,* ossia cangiamenti di condizione, sempre necessari o verisimili, dalla felicità all'infelicità, o da questa a quella;[3] *agnizioni* o *riconoscimenti,* cioè passaggi dall'ignoranza alla notizia, o all'amore o all'odio di coloro cui coglie buona o mala ventura;[4] infine *patimenti,* o " rappresentazioni di cose funeste o dolorose, come le morti sulla scena, e i grandi dolori e le ferite e altre cose simili ".[5] Delle agnizioni distingueva più specie; ottima diceva quella che si congiungesse con la peripezia;[6] come fra le azioni in genere, diceva pessime quelle che chiamava *episodiche,* nelle quali i vari casi o episodi non fossero necessariamente o verisimilmente collegati fra loro.[7]

Deve poi l'azione essere *compiuta, intera,* cioè avere principio e mezzo e fine;[8] e però si distinguono in ogni tragedia due parti: il *nodo,* che comprende tutti i vari accidenti che formano il principio e il mezzo dell'azione,[9] e lo *scioglimento,* che ne contiene la fine, la quale è generalmente una peripezia:[10] parti rilevantissime, perchè dalla qualità loro, più che dal soggetto stesso, dipende la diversità delle varie tragedie.[11] Bene è che gli accidenti e lo scioglimento siano e mirabili e inaspettati;[12] ma nè quelli debbono essere irragionevoli,[13] nè questo deve nascere se non naturalmente dal corso stesso degli accidenti: biasimevole fare apparire a un tratto una qualche divinità, che ponga fine all'azione in altro modo, che i casi non portassero.[14]

L'azione deve pur avere una certa estensione; ma non è dell'arte poetica il determinarla:[15] in generale, la maggiore estensione sarebbe migliore, purchè avesse chiarezza, cioè non facesse l'azione difficile a ricordare.[16] Anche qui, insomma, è da tenere un giusto mezzo, non essendo veramente bello nè il troppo piccolo, in cui i particolari,

---

[1] Ivi, § 4; dov'è la famosa sentenza: " quel che lasciato o tolto non produce effetto notevole non fa nemmen parte del tutto ".

[2] *Poet.,* XIII, 2.

[3] Ivi, XI, 1. Da *peripíptein* cadere, incappare in checchessia.

[4] Ivi, § 4.

[5] Ivi, § 9, 10.

[6] Ivi, § 5.

[7] Ivi, X, 11.

[8] Ivi, VII, 3.

[9] Compresi quelli, che si figurino avvenuti *fuori della tragedia.* Ivi, XVIII, 1.

[10] Comincia, in fatti, dove comincia la mutazione di sorte, e giunge fino alla fine della tragedia. Ivi, § 2.

[11] Ivi, § 10.

[12] Ivi, § 15-17.

[13] Ivi, XV, 13. Tuttavia ammette che siano tali gli antefatti, che sono *fuori della tragedia,* come la ventenne ignoranza di Edipo, che è supposta nell'*Edipo re* di Sofocle.

[14] *Poet.,* XV, 11. È il famoso *deus ex machina,* come si chiamava perchè appariva sulla scena, scendendo dall'alto o in un cocchio o altrimenti, per mezzo d'un certo apparecchio, che appunto si chiamava macchina *(mecháne).* Orazio ne approvava l'uso, quando il nodo fosse degno che la divinità intervenisse a risolverlo (*Art. poet.,* 191, 192).

[15] Aristot., *Poet.,* VII, 11.

[16] Ivi, § 10, 11.

come in un piccolissimo animale, non si discernano bene, nè il troppo esteso, dove si confondano, non lasciando bene afferrare la proporzione del tutto, come avverrebbe in un animale di 600 stadii.[1] Questo giusto mezzo poi sembra accennarsi più determinatamente col dire, che l'epopea differisce dalla tragedia, oltrechè pel metro semplice e per l'esser narrativa, anche per la lunghezza, perchè non ha tempo definito, mentre la tragedia " s'ingegna al possibile d'esser compressa in un giro di sole, o d'allontanarsene poco ".[2]

A queste norme concernenti la qualità dell'azione tragica aggiunge Aristotele quelle della divisione esteriore della tragedia, ossia la distinzione delle parti, che egli chiama di quantità, e che sono quattro: il *prologo*, cioè tutto quel che precede il primo canto del coro, l'*episodio*, come si chiama ciascuna delle parti interposte fra i vari canti corali, l'*èsodo*, cioè la parte ultima della tragedia, dopo la quale non è alcuna melodia corale: infine il *canto corale*, nel quale pur si distinguono il *párodos*, canto innalzato dal coro nel venire al luogo suo nell'orchestra, gli *stásimi*, canti del so[illegible]lo coro, nei quali non erano versi anapestici nè trocaici, i *commi*, che er[illegible]no canti lamentosi comuni o avvicendati fra il coro e gli attori.[3] I[illegible]fatti le tragedie greche, quando non cominciavano (come le più antiche[illegible] col primo canto del coro, avevano da principio una parte dialogica, [illegible]he per lo più faceva come da protasi, dando notizia degli antefatti, c[illegible]ioè di quanto era necessario sapere a comprender bene l'azione che si s[illegible]vol-geva visibilmente nella tragedia. Veniva indi nell'orchestra il co[illegible] cantando il *párodos;* dopodichè il nodo dell'azione si svolgeva per lo più in tre episodi separati dagli stásimi; un quarto episodio conteneva lo scioglimento, o catastrofe, e poteva esser seguito da un quarto stásimo e poi dall'èsodo destinato, per lo più, a presentare qualche spettacolo doloroso e patetico, che accrescesse la compassione o il terrore.[4]

---

[1] *Poet.*, VII, 9. Cfr. XVIII, 12-14.

[2] Ivi, V, 8.

[3] Ivi, XII, 1-9. *Prólogos*, da *pró* avanti o *lógos* discorso, quasi discorso preliminare; *epeisódion*, da *epi* sopra, *eis* in, *hodós* strada, quasi cosa venuta di fuori, sopraggiunta; e però il dialogo tramezzato ai cori, che erano da principio la parte essenziale, anzi il tutto del ditirambo tragico; *éxodos* uscita, da *ex* da e *hodós*. Così da *pará* oltre e *hodós* è *párodos* transito: *stásimos* invece da *stásis* astratto derivato dal tema verbale *sta*, che significa " stare " perchè si cantava stando nell'orchestra; *kommós*, dal tema del verbo *kóptein* percuotere, lamento con percuoter di petto.

[4] Valga, come esempio di questa divisione e per dare un'idea di questo genere di componimento, la tela della tragedia forse più bella e maravigliosa che sia stata composta mai, cioè dell'*Edipo re* di Sofocle. Il *prologo* si compone (chiamiamolo così) di due scene: nella prima, le parole di Edipo e quelle di un sacerdote, che gli guida innanzi molto popolo supplichevole, fan conoscere e la pestilenza, onde Tebe è afflitta, ed i fatti antecedenti, che fecero dai Tebani scegliersi Edipo a re ed averlo carissimo: nell'altra, le parole di Creonte, che giunge da Delfo, fan sapere che l'oracolo ha detto esser causa della pestilenza l'uccisione inespiata del vecchio re Laio e la presenza di chi l'uccise; onde Edipo, di cui appare grandissimo lo zelo pel bene del

2°. Quanto ai costumi, o caratteri, le prescrizioni aristoteliche possono ridursi a queste: Abbiano quattro qualità: 1° siano *buoni*, cioè bene e chiaramente tratteggiati, perspicui, ben determinati, al

suo popolo, consacra alle Furie gli uccisori, che si credevano una masnada di assassini, e si propone di tentare ogni cosa, per iscoprirli. Pertanto nel cominciar dell'azione gli spettatori acquistan la notizia dei fatti, che l'han preparata e che la potran fare intendere, e cominciano già nell'animo loro come ad affezionarsi al personaggio principale. Segue il primo canto *(párodos)* del coro di vecchi tebani, che pregano Febo e Pallade di liberar la città dal flagello. Nel *primo episodio* Edipo, interrogato prima il coro, consulta, per consiglio del cognato Creonte, l'indovino Tiresia, che costringe a parlare. Quegli, dopo lunga ripugnanza, dice a Edipo ch'egli stesso è il colpevole da cacciare di Tebe, del che Edipo s'adira, immaginando che l'indovino parli così per suggestione di Creonte, mossa da ambizione di regno, e ingiuria e caccia Tiresia, che nel partire gli dice più particolarmente le sue fatali iniquità; e il coro canta il *primo stásimo*, nel quale manifesta il suo turbamento per la contraddizione, che gli sembra di scorgere fra il vaticinio di Tiresia e il responso d'Apollo, protestando l'amor suo pel suo re. Nel *secondo episodio* Edipo sfoga appassionatamente il suo mal animo contro Creonte, che cerca invano scolparsi, e lo minaccia di morte; nè bastano a persuaderlo o placarlo le esortazioni di Giocasta regina moglie sua e di Creonte sorella, nè il solenne giuramento di questo; cui pur concede la vita alle preghiere del coro. Giocasta poi, interrogato il marito della cagione dell'ira sua, cerca di consolarlo col dire che non è da dar fede ai vaticini, poichè falso fu certamente il vaticinio fatto a Laio, che sarebbe morto per man del figliuolo, ch'egli fece per questo esporre alle fiere, coi piedi legati; poichè Laio morì per opera di molti ignoti assassini. Ma queste parole appunto fan balenare un sospetto pauroso nell'animo di Edipo, che si fa dir da Giocasta quanto ella sa dell'aspetto di Laio e dei compagni che aveva quando fu ucciso, e del luogo dove ciò avvenne; e quelle notizie lo turbano sempre più. Egli vuol che si cerchi subito quel solo servo superstite, che portò a Tebe l'annunzio dell'uccisione del re; e narra a Giocasta come egli fuggito da Corinto, per consultare l'oracolo di Delfo, perchè un ubriaco gli aveva detto non esser egli, come si credeva, figliuolo del re Polibo, n'aveva avuto risposta, ch'egli doveva fatalmente uccidere il padre e sposare la madre; onde non volle più tornare a Corinto, perchè il vaticinio non potesse avverarsi, e per via, nel luogo, dove gli si dice che Laio fu ucciso, egli era stato ingiuriato da un uomo accompagnato a quel modo che Giocasta gli ha detto e gli aveva tolto la vita. Or egli teme che fosse veramente Laio, e di dover però andar in bando da Tebe, e risicare così di potere per qualche mala ventura uccidere Polibo e far avverare il vaticinio. Solo spera che il servo di Laio possa confermare che questi non morì ucciso o assalito da un solo. Il coro canta allora il *secondo stásimo*, in cui si manifesta un turbamento profondo, per il dispregio in che sembrano cadere gli oracoli e per i danni gravissimi, che ne paventa. Nel *terzo episodio*, a Giocasta, che invia doni supplichevoli ad Apollo, si presenta un nunzio di Corinto, che cerca di Edipo, per annunziargli che i Corintii lo han gridato re per la morte di Polibo; onde Giocasta manda subito per Edipo, credendo ormai in tutto fallace l'oracolo; ma Edipo protesta al nunzio che non andrà mai a Corinto, finchè viva sua madre, per tema di compiere il tremendo vaticinio. Ed il Corinzio, per levarlo di tema, gli rivela che non è figliuolo di Polibo, al quale l'aveva egli stesso portato bambino, avendolo avuto coi piedi legati, sul Citerone, dov'egli a quel tempo guidava il gregge, da un pastore che diceva d'esser uomo di Laio. A Edipo cresce la tempesta nell'animo: invano Giocasta vuol che non indaghi più oltre: egli vuole che si cerchi questo tal pastore: vuol rintracciare in ogni modo chi è suo padre, e immagina che Giocasta non voglia, per tema ch'egli apparisca di troppo umile schiatta; ma essa parte dolentissima, chiamando Edipo infelice (" Ahi! Ahi! sciagurato! poichè questo solo posso dirti: non altro più mai! „ v. 1071-1072). Nel *terzo stásimo*, il coro esalta il Citerone, come patria del suo re; ma giunge frattanto *(quarto episodio)* il servo di Laio, che è appunto il pastore che espose Edipo e lo consegnò al Corintio, che lo riconosce. Quando questi gli dice come il fanciullo da lui consegnatogli era appunto Edipo, il pastore non vorrebbe parlar più; ma Edipo lo costringe con fiere minacce a dirgli onde l'avesse, e perchè. Così tutto si scuopre: Edipo disperato grida di non

che gioverà anche il farli alquanto più risentiti del vero; [1] 2° siano *convenienti*, cioè ben adattati alla condizione di ciascun personaggio; [2] 3° siano *verosimili*, cioè consentanei a quel che la storia, o le credenze mitiche attestano; [3] che se il poeta tragico non è storico, e rappresenta fatti e persone piuttosto come avrebbero naturalmente a essere che come sono; [4] pure non può varcar certi limiti, e come dei fatti può liberamente immaginare i particolari ma non alterar la sostanza, [5] così la pittura più vivace o più rilevata di certi tratti deve servire solo a dar più risalto al carattere generale di cui rende testimonio la storia; 4° siano *uguali a sè stessi*, senza incertezze, senza contraddizioni dal principio alla fine dell'azione, salvochè l'effetto di qualche violenta passione non faccia necessario o verisimile a quando a quando il contrario. [6] Cerchi poi l'autore, per quanto è possibile, di mettersi nei piedi dei suoi personaggi, immaginandone fino gli atteggiamenti conformi ai sentimenti che li agitano. [7] Avvertimenti particolari concernono il protagonista, per il quale soprattutto deve essere eccitata la compassione e il terrore, non già il disgusto dell'empietà, o altro sentimento; avrebbe pertanto a essere illustre, ma nè ottimo, nè pessimo; anzi mediocremente buono, e passare dalla felicità all'infelicità non per vera colpa o scelleratezza, ma per errore. [8]

Questo basti, tralasciando più minuti particolari, a dare un'idea di quello che fu la tragedia greca e di quel che erano in sostanza le famose leggi aristoteliche, alle quali si volle sottoposta, come vedremo, la tragedia classica moderna.

---

voler più vedere la luce; e il coro canta il *quarto stásimo*, lamentando l'umana infelicità, di cui Edipo gli è terribile esempio. Segue l'ultima parte, o *èsodo*. Un nunzio notifica al coro essersi Giocasta appiccata e Edipo acciecato sul suo cadavere e colle fibbie del suo manto, piangendo disperatamente le proprie iniquità. Apparisce indi Edipo stesso cieco e che sfoga il suo dolore e la sua disperazione col coro; indi Creonte, a cui lo sciagurato re chiede in grazia d'esser cacciato di Tebe subito, e di poter prima toccare, non vedere, le figlie sue, ch'egli raccomanda al congiunto con parole da far piangere le pietre. Dopodichè il coro, o il capo del coro, dice alcuni versi (1524-1530) che riporterò nella bella traduzione del Bellotti:

O della patria Tebe abitatori,
Questo Edipo mirate, Edipo il grande,
Che l'enimma famoso intese e sciolse
E surse a sommi onori,
Nè 'l guardo invido volse
Al ben de' cittadini e alle fortune,
Mirate di sventure miserande
In qual gorgo è caduto:
Sì ch'uomo alcuno predicar felice
Pria di quel dì non lice,
Ch'abbia di tutti acerbi casi immune
Della vita il cammin tutto compiuto.

È facile vedere di qui come il nodo dell'azione si vada avviluppando per modo, da tenere gli spettatori in crescente ansietà per tutti i tre primi episodi, finchè nel quarto la catastrofe giunge preparata naturalmente da tutto quel che fino allora s'è rappresentato, e pur fino all'ultimo incerta, per l'arte somma con cui il poeta ha saputo immaginare e porre in iscena la condizione di Edipo, e le speranze e i timori, che ogni notizia scoperta gli mette nell'animo. Non possono gli spettatori non provar la compassione e il terrore, che l'*èsodo* fa giungere al sommo, nè non convenire nell'ultima sentenza del coro.

[1] Aristot., *Poet.*, XV, 2, 14.
[2] Ivi, § 4.
[3] Ivi, § 5.
[4] Ivi, IX, 1-4.
[5] Ivi, XIV, 10.
[6] Ivi, XV, 6, 10.
[7] Ivi, XVI, 3.
[8] Ivi, XIII, 5.

b) In modo simile a quello della tragedia si svolse probabilmente la commedia dai canti convivali e dagli scherzi beffardi delle feste di Bacco; ma i suoi principî sono avvolti, ed erano già al tempo d'Aristotele,[1] in tenebre anche maggiori, che quelli della tragedia, e soltanto la troviamo già in fiore in Sicilia e nell'Attica verso l'età stessa, in cui anche la tragedia fioriva, cioè nel quinto secolo av. l'era volgare. A giudicare dalle commedie, che rimangono, del maggiore dei poeti comici greci Aristofane, la commedia d'allora, salvo l'esser drammatica, somigliò, più che alla nostra, a quel che fu per i Latini la satira: n'era soggetto un'immaginazione fantastica generalmente assai semplice e anche quasi di secondaria importanza: bastava in fatti che servisse al poeta, per mettere sulla scena, come in caricatura, persone delle quali volesse mordere i vizi o i difetti, o censurar la condotta, o anche gl' intendimenti e le opinioni letterarie, civili, politiche.

Così, nel tempo della licenziosissima democrazia, che seguì l'età di Pericle, si posero sulla scena del teatro d'Atene, col loro proprio nome e con maschere che ne ritraessero le sembianze, persone viventi e notissime, e perfino molto potenti nello stato; come, per es., Pericle, i poeti Cinesia ed Euripide, i demagoghi Cleone ed Iperbolo, i generali Lamaco e Nicia, l'intemerato filosofo Socrate, confuso da Aristofane coi Sofisti che egli combatteva. E poichè, nelle feste di Bacco, tragedie e commedie si rappresentavano a gara, restando aggiudicati premi a quei poeti, che fossero dai giudici a ciò deputati dichiarati i migliori; usavano i poeti, per mezzo del coro che interveniva anche nella commedia e v'aveva spesso una parte satirica importantissima, di manifestare i propri intendimenti in un canto corale assai complicato, che si chiamava *parábasi;*[2] il quale, mentre conteneva argomenti atti a procacciare il favore dei giudici, era pure spesso ripieno d'invettive e sferzate, sia contro altri poeti concorrenti, sia contro qualunque persona volesse il poeta far segno all'ira o allo scherno del volgo. Quando per altro la libertà ateniese fu caduta sotto l'oligarchia spartaneggiante dei trenta tiranni, e d'altra parte le ricchezze d'Atene furon consumate nelle lunghe guerre intestine, la commedia a poco a poco mutò quasi natura. Se anche non fu espressamente vietato, parve almeno pericoloso di portar sul teatro particolari persone; e mancarono le sostanze, con cui per l'innanzi alcuni ricchi privati facevano a gara per concorrere a proprie spese all'istruzione dei cori e alla decorazione scenica degli spettacoli. I cori rimasero prima scemati e quindi soppressi; tolte di mezzo le allusioni politiche e la satira personale; data al-

[1] *Poet.*, V, 3, 4.

[2] Processione: da *pará* oltre e *básis* passo. Il coro percorreva la scena, intrattenendosi cogli spettatori.

l'azione maggiore importanza, che prima non avesse; e si posero in iscena avventure della vita privata e comune, scelte fra le più gaie e curiose, sicchè, senza che vi fosse nominato alcuno, il pubblico ateniese potesse facilmente ridere della contraffazione di certi vizi e difetti, che era solito scorgere in realtà fuori della scena.

Così venne a poco a poco formandosi la commedia *nuova* (con tal nome si chiamò, restando a contrassegnare l'altra quello di *commedia antica),*[1] che fiorì massimamente nell'età alessandrina, cioè dopo la morte di Alessandro il grande. Delle opere dei poeti comici d'allora, Difilo, Apollodoro, Menandro, etc., rimangono soltanto frammenti di poca importanza; ma rimangono commedie dei due grandi autori latini Plauto e Terenzio, i quali dichiarano espressamente, nei prologhi che vi apposero, di averle o imitate o tradotte da commedie greche degli autori testè ricordati. E però dalle opere loro possiamo vedere quel che fu la commedia nuova, sulla quale, come vedremo, fu esemplata la commedia moderna e in Italia e fuori; come di quel che era stata l'antica si può avere idea da quelle d'Aristofane.[2]

---

[1] Veramente il passaggio non fu immediato, e fra la *commedia antica*, fiorita nei tempi dell'egemonia ateniese e della guerra peloponnesiaca, e la *nuova* che appartiene al tempo dei successori d'Alessandro, sta quella che si chiamò *mezzana*, ma di cui non ci è giunto niente altro, che i nomi d'alcuni dei poeti che la coltivarono, come Antifane ed Alessi, e forse un primo saggio nel *Pluto* d'Aristofane.

[2] Per questo farò qui un sunto degli *Uccelli* di Aristofane, che prendono il nome, come parecchie delle commedie di lui, dagli esseri, di cui si compone il coro.

Pistetero (persuasore) ed Evelpide (benesperante) vecchi ateniesi indebititi, per fuggire le liti e le male arti dei sicofanti (spie politiche), vanno con un corvo ed un graccio in cerca di Tereo trasformato in upupa, che insegni loro una città, dove si possa far quella vita lieta che essi desiderano. L'upupa li ascolta, ma nessuna delle città che nomina piace ai due fuggiaschi, finchè a Pistetero non vien l'idea di fabbricare una città nel regno degli uccelli, che per essere a mezza via fra il cielo e la terra, potrà dettar leggi alle relazioni fra gli uomini e gli dei. Piace la proposta all'upupa, che subito convoca a consiglio o parlamento tutti gli uccelli (coro), i quali dapprima, visti due uomini, si sdegnano coll'upupa e si preparano a combatterli, onde i due vecchi si armano a difesa con un catino e una pentola; ma poi, per le persuasioni dell'upupa, consentono a far tregua e ascoltarli; e Pistetero sa dir tali parole e così ben ragionare i vantaggi che verranno agli uccelli da quel ch'ei propone, che essi, tutti mutati, gli fan plauso e consentono di fabbricar la città, rimettendo in lui la cura di ordinarne il governo. Fatta quindi mangiare a lui e al suo compagno certa erba, che fa loro metter le ali, il coro intuona il canto della parabasi, in cui, dopo una curiosa cosmogonia, che pone primi degli esseri gli uccelli, nati dalla Notte e da Amore, e dà occasione al poeta di beffare il sofista Prodico, segue, celebrando le glorie degli uccelli e la felicità del volare, mescolando al tutto staffilate per questo e per quello, sebbene forse meno che in altre commedie. Dopodichè Pistetero impone alla città da fabbricare il nome di Nubicuculia *(Nephelokokkygia)*; e subito cominciano a venirvi dalla terra (satira della smania degli Ateniesi d'impiantare in ogni luogo le istituzioni loro) uomini di varia condizione. Prima, un sacerdote, a sacrificare agli dei degli uccelli; ma non lo fa in modo che a Pistetero piaccia; indi un poeta, che vuole esaltar quella città e celebrarne l'antica origine, onde Pistetero gli dà la baia e lo manda via donandogli una tunica; poi un indovino, poi il geometra Metone, che vuol misurare l'aria; poi un ispettore (di quelli che gli Ateniesi mandavano nelle città a loro soggette), poi un venditore di voti, i quali tutti son cacciati con le beffe, e il coro intuona il canto di una seconda parabasi, più curiosa della prima, in

Alla commedia non prescrisse norme Aristotele, o almeno nella *Poetica*, quale ci rimane, non se ne trova altro, che la definizione, l'accenno all'origine siciliana e quello alla libertà che aveva d'inventare di sana pianta anche i nomi dei personaggi, senza attingerli, come la tragedia, o dalla storia o dal mito.[1] Forse egli ne tacque per la minor grandezza e dignità del componimento, o forse perchè poco certe potevano apparirne le regole nel tempo ch'egli scriveva e ch'era un'età di transizione fra la commedia antica e la nuova, tanto l'una dall'altra diverse.

c) Così non si occupò egli minimamente del *mimo*, che dovè sembrargli anche di minore importanza, e per la poca estensione e per l'umiltà dell'argomento. Era in fatti, come abbiamo già veduto, l'imitazione di qualche semplice scenetta della vita comune, senza ombra di quell'intreccio, che il filosofo stimava nella tragedia la parte più essenziale. Piuttosto si prestava alla pittura o al disegno di qualche carattere, ma non di quelli che uscissero per nulla dal-

---

cui bandisce taglie su certe particolari persone, ordina di mettere in libertà tutti gli uccelli ingabbiati, e minaccia finalmente i giudici di strani castighi, se non daranno il premio agli *Uccelli*. Giunge poi un nunzio a Pistetero colla nuova che gli uccelli han compiuto di fabbricare le mura della città, dividendosi il lavoro fra le gru, gli aironi, le oche, etc.; indi un altro, che annunzia esser penetrato in Nubicuculia un degli dei, che è Iride, la quale scendeva messaggera agli uomini, per lagnarsi che il fumo delle vittime non giungeva più al cielo, e che beffata da Pistetero torna all'Olimpo, minacciandolo dell'ira di Giove. Ed ecco un araldo, a dir tutti gli uomini innamorati della nuova città e desiderosi d'avere le ali e gli artigli; ed in fatti subito di poi ecco un parricida, che vuol sottostare alle leggi degli uccelli, per potere strangolare il padre e averne poi le sostanze; indi Cinesia, poeta ditirambico, che chiede ali d'aquila, per sollevarsi a prender alti concetti dalle nubi, *da cui pende tutta l'arte sua* (v. 1387); infine un sicofante, che cerca ali di sparviere, per poter più rapidamente e d'ogni parte spiare, e accusare, e processare, e appropriarsi i beni dei condannati. Al primo Pistetero consiglia di andare a combattere in Tracia, il secondo canzona finamente, il terzo, dopo averlo assai sermonato, caccia a colpi di sferza. Ma ecco giungere, dopo un altro breve canto del coro, Prometeo tutto rimbacuccato, e che, per non essere scoperto da Giove, parla a Pistetero sotto un grande ombrello, e gli dice gli dei esser molto turbati perchè il fumo delle vittime non può più passar fino al cielo, o che però verrà a lui un'ambasciata di dei d'ogni nazione; e che lo consiglia a non consentire il passo del fumo, se non a patto che Giove dia agli uccelli lo scettro, e per moglie a Pistetero Basilia (che significa *regno*) ministra del fulmine e autrice della beatitudine divina. Giungon poi in fatti tre ambasciatori Poseidone (Nettuno), Ercole e un Triballo (nome di popolazioni barbare della Tracia, che il poeta immagina abbian dei della loro nazione): e subito Pistetero, vedendo Ercole, ordina che si prepari da mangiare, e così se lo fa amico. Ercole pertanto gli permette ogni cosa; ma Poseidone, che apparisce vestito da zerbino ateniese, non vuol ceder Basilia: resta la decisione nel Triballo, il quale si esprime per modo, che Ercole sostiene che ha consentito, Nettuno il contrario: bizzarra satira delle radunanze pubbliche degli Ateniesi, in cui la decisione stava spesso in chi meno intendeva. Infatti Poseidone stizzito abbandona la città, dicendo agli altri che trattin loro; e gli uccelli celebrano le nozze di Pistetero con Basilia, innalzando un canto di vittoria.

Questa la tela della commedia, nella quale son poi seminate qua e là allusioni più particolari a fatti del tempo, come, per es., alla spedizione di Sicilia e al richiamo d'Alcibiade, e beffe ed ingiurie a Socrate, a Cherefonte, e ad altri: soprattutto a un certo Esecestide, cui si rinfacciava l'origine straniera o servile.

[1] *Poet.*, loc. cit. e V, 1-5, IX, 5.

l'ordinario. Tuttavia cosiffatte pitture, quali possiamo vederle nei mimi, che ci rimangono, cioè nelle *Siracusane* di Teocrito e nei *mimiambi* recentemente scoperti del suo contemporaneo Eroda, furono spesso per la vivezza e per il senso schietto della realtà gustosissime; nè fa maraviglia che di quelli di Sofrone siracusano molto si dilettasse il grande filosofo Platone. E certamente per la conoscenza dei costumi del tempo i mimi ci servono più d'ogni altro genere di poesia drammatica. Furono, come la tragedia e la commedia nuova, imitati dagli scrittori latini, e ne rimasero celebri Decimo Laberio e Publio Siro; ma delle opere di questi non rimane nulla, se non alcune sentenze estratte dai mimi del secondo. Furono spesso licenziosi, come i costumi, dei quali erano pittura fedele; nell'età imperiale poi cedettero il luogo ai *pantomimi*[1] più licenziosi che mai, e che non si potevano più considerare come genere letterario, poichè la parola vi era surrogata interamente dal gesto, come nei grandi balli moderni.

§ 3. Anche presso di noi, come presso le altre nazioni cristiane d'Occidente, nacque spontanea la poesia drammatica, in modo, che si riscontra notevolmente con l'origine della drammatica greca; e mi sembra opportuno darne qualche cenno, valendomi di quanto ha messo in sodo in un'opera dottissima l'illustre prof. Alessandro D'Ancona,[2] che mi pregio d'aver avuto maestro.

E innanzi tutto la drammatica moderna ebbe origine, come la greca, da cerimonie del culto religioso. L'intento di allontanare il popolo dagli spettacoli corrompitori ed immorali del paganesimo, allettandolo con altri, che potessero a un tempo solleticarne la curiosità e sollevarne la mente al cielo; insieme con quello di eccitarne maggiormente la devozione e confermarne la fede e render le verità di questa più note e più chiare, condussero la Chiesa a circondare di maggior pompa esteriore i suoi riti simbolici, e ad aggiungere ai canti solenni degli uffizi divini anche qualche cosa che potesse raffigurare visibilmente e con immagini più vive quello di cui si faceva memoria, e massimamente i fatti, narrati nei Vangeli, della vita terrena del Salvatore.[3] Giovarono a quest'uopo solenni processioni nell'interno delle basiliche, nelle quali varie parti della chiesa raffiguravano i vari luoghi dove l'azione commemorata si svolgeva, e i sacerdoti, i diaconi, i suddiaconi, i chierici, vestiti dei sacri indumenti, ma con qualche varietà e talvolta con qualche aggiunta che meglio servisse all'uopo,

---

[1] Composto dal tema dell'agg. *pās* tutto, e da *mimós* mimo, che aveva comune radice col verbo *miméesthai* imitare. Significò imitazione o riproduzione di fatti nel loro aspetto esteriore, e tutta a gesti, senza mescolanza di parole. Ora si chiama *pantomima*.

[2] *Origini del teatro in Italia*. Firenze, 1877, ripubbl. accresciuta col titolo *Origini del teatro italiano*. Torino, 1891.

[3] V., per tutto questo D'ANCONA, *Op. cit.*,[2] Lib. I, cap. 2, 3, 5.

raffiguravano i personaggi ricordati nei sacri testi ed eseguivano quegli atti o quelle mosse, che i canti del sacro uffizio significavano. Venne così a formarsi gradatamente quel che i critici hanno chiamato *dramma liturgico*, " uffizio ecclesiastico misto di forme rituali e drammatiche, di rappresentazione simbolica e storica, di canto e di azione „; [1] diverso dalle pure e semplici cerimonie della Chiesa, ma pur sempre tutto ecclesiastico, [2] mescolato ai sacri riti, cantato nella lingua liturgica e con le armonie del canto gregoriano, sotto le volte del tempio. " Grave e solenne di natura e di origine non aveva in mira il sollazzo dei fedeli, ma l'edificazione spirituale: e perciò non cercava, a comporsi in tutte le sue membra, se non parole rese venerande dall'autorità della tradizione e conformi all'austera santità del rito „. [3] Tale sembra che fiorisse il dramma liturgico fra il IX e il XII secolo. [4] Ma non senza un lento svolgimento o progresso, che lo trasformò notevolmente. Molto si affezionò e appassionò il popolo a questo spettacolo spirituale, ma forse bentosto lo bramò più copioso e più vario: indi notevoli amplificazioni dei sacri testi, indi aggiunte di particolari che questi non contenevano, indi maggiore estensione e durata della rappresentazione, ampiezza maggiore data alle parlate e all'espressione dei sentimenti, e soppressione della parte narrativa posta tutta in azione e significata in certi avvertimenti frammischiati qua e là alle parole da cantare, [5] indi l'introduzione di personaggi nuovi, accessorî, e per lo più plebei, in mezzo ai quali l'azione fosse verisimilmente avvenuta; in fine la lenta sostituzione del linguaggio volgare al latino, la rappresentazione di leggende devote o di fatti di santi estranei al racconto scritturale, la separazione del dramma dall'uffizio rituale, che i tempi richiedevano. [6]

Tutte cose, che, mentre rendevano tali composizioni più propriamente drammatiche, le allontanavano sempre più dalla semplice solennità e gravità del rito, e condussero prima il pontefice Innocenzo III, nell'anno 1201, poi più altri e pastori e concilî e sinodi a vietare che la chiesa fosse più il teatro di tali degeneri rappresentazioni; [7] le quali, uscite così dal tempio e a poco a poco pas-

[1] *Op. cit.*, lib. I, cap. 4. Vol. I, p. 33.

[2] " Nè soltanto era cosa ecclesiastica il dramma, ma solo il clero, maggiore o minore, vi partecipava, assumendo anche la rappresentazione di personaggi femminili... Il popolo vedeva ed ascoltava, nè forse altrimenti pigliava parte all'uffizio, che facendo coro ai sacerdoti nel *Gloria* e nell'*Osanna*, o affollandosi intorno all'immagine dell'Infante e del Crocifisso, nel presepio e nel sepolcro a tal'uopo addobbati. Il clero soltanto rappresentava siffatte cerimonie e compilava l'orditura del dramma; dapprima... colle sole parole rituali, poi amplificandolo e insieme congiungendo i vari episodi con intercalazioni, che al possibile ritenevano l'indole stessa dell'ordito primitivo „. Ivi, p. 41-42.

[3] Ivi; p. 48.

[4] Ivi, p. 44-45.

[5] Il prof. D'Ancona li chiama *didascalie*, come si chiamano le brevi notizie che vanno innanzi alle commedie di Terenzio, e accennano le particolarità del tempo e del modo della rappresentazione.

[6] *Op. cit.*, lib. I, cap. 6.

[7] Ivi, lib. I, cap. 5. Vol. I, p. 53 sgg.

sate dal clero al popolo, si ampliarono e alterarono maggiormente e durarono assai a lungo coi nomi di *miracoli, misteri, atti sacramentali* etc. a pascere in parte la devozione e ben più la curiosità delle moltitudini,[1] e, a buon conto, in Ispagna e in Inghilterra furono il germe del teatro nazionale, quale si manifestò poi splendidissimo nelle opere del Calderon e dello Shakespeare.

Tale è adunque, nel Medio Evo, l'origine della drammatica in tutta Europa; ma considerando più particolarmente la nostra patria, troviamo qualche cosa, che ci ravvicina ancor più al nascimento del dramma greco: non solo il teatro vi nasce dal culto religioso, ma ci apparisce anche esplicazione e svolgimento di canti lirici. Che anche in Italia fiorisse il dramma liturgico, non si può certamente negare; ma forse meno che altrove; e una volta bandito dalle chiese, non si trapiantò, come altrove, in mezzo al popolo nella sua forma primitiva, procedendo per la sua via nel modo sopraccennato, se non forse nell'estremo Friuli. Invece fervente spirito religioso faceva nascere una poesia drammatica tutta popolare, per tutt'altra via, nel bel mezzo d'Italia, nella ridente Umbria, nella terra del Santo *tutto serafico in ardore*, cui l'amore di Dio e la brama di vederlo divampare in tutti aveva ispirati i primi canti religiosi composti nella lingua del popolo e suggerita la riproduzione del presepio di Betlem nel bosco di Grecio.[2]

Quando la predicazione di Ranieri Fasani fece nascere, in Perugia nel 1258, le compagnie dei disciplinati, e questi corsero ogni parte d'Italia con le loro strane processioni, nelle quali flagellandosi cantavano laude volgari, che traevano argomento per lo più dalla considerazione dell'amore di Dio per gli uomini, quale si era manifestato nell'incarnazione, nella passione, nei dolori della vita terrena del Salvatore e della Vergine madre; l'eccitamento degli animi doveva naturalmente far sentire quanto vi fosse di drammatico in questi argomenti e quanta efficacia avesse potuto aggiungere ai canti la rappresentazione visibile dei fatti. E però " dal canto univoco fu naturale il passaggio al canto alterno, e quando il soggetto era di sua natura drammatico, fu pur naturale il mutarlo di narrativo in dialogico e distribuirlo fra personaggi, anzichè seguitare nella primitiva alternazione delle strofe da drappello a drappello di cantori ".[3] Certo è che abbiamo degli ultimi del secolo XIII di queste laude in

[1] Possono i giovani farsi un'idea di tali rappresentazioni, leggendo la vivace descrizione di quella di un mistero del Natale data a Rouen nel 1474, fatta dal prof. F. Novati *(Le rappresentazioni del Natale nel medio evo)*, nell'*Emporium* di Bergamo, vol. II (1895), n. 12.

[2] D'Ancona, *Op. cit.*, lib. I, cap. 9, 10.

[3] Ivi, lib. I, c. 10. Vol. I, p. 114. Solo crederei non necessario accennare a passaggio dal canto univoco all'alterno: il canto dovè essere alterno fino da principio, com'era nella salmodia e nelle processioni della Chiesa.

dialogo, alle quali si è dato giustamente il titolo di *laude drammatiche,* perchè sono veramente come piccoli drammi,[1] composte ne'

---

[1] Cito qui, per saggio, questa di fra Jacopone da Todi, *sulla passione di Cristo* " nella quale parlano la Madre e il Figlio, le turbe e un personaggio che altri designa col nome di Nunzio, e che potrebbe anche essere Giovanni ". Così il D'Ancona, del quale seguo anche la lezione:

— Donna del paradiso,
Lo tuo figliolo è priso
Jesu Cristo beato.
Accurre, donna, e vide
Che la gente l'allide: (a)
Credo che llo s'occide
Tanto l'ôn flagellato. —
— Como esser porria,
Che non fé mai follia,
Cristo, la spene mia,
Om l'avesse pilgliato? —
— Madonna, egl'è traduto;
Juda si l'à venduto;
Trenta denar n'auto,
Facto n'à gran mercato. —
— Succurri, Magdalena;
Jonta m'è addosso piena:
Cristo filglio se mena
Como m'è annunziato. —
— Succurri, donna, aiuta,
C'al tuo figlio se sputa
E la gente lo muta:
Onlo dato a Pilato. —
— O Pilato, non fare
'L filglio mio tormentare,
Ch'io te posso mostrare
Como a torto è accusato. —
— Crucifil', crucifige!
Omo che se fa rege,
Secondo nostra lege,
Contradice al Senato. —
— Prego che m'entennate;
Nel mio dolor pensate;
Forsa mo ve mutate
De quel ch'ête parlato.
— Tragon fuor li ladroni
Che sian sui compagnoni.
— De spine se coroni,
Chè rege s'è chiamato. —
— O filglio, filglio, filglio,
Filglio, amoroso gilglio,
Filglio, chi dà consilglio
Al mio cor angustiato?
Filglio, occhi jocundi,
Filglio, co' non respondi,
Filglio, perchè t'ascundi
Dal petto o' se' lattato? —
— Madonna, ecco la cruce
Che la gente l'aduce,
Ove la vera luce
Dej' essere levato. —
— O croce, que farai?
El filglio mio torrai,
E que ce aponerai (b)
Che non à en sè peccato?
— Curri, piena de dolglia,
Che 'l tuo filglio se spolglia,
La gente par che volglia
Che ssia crucificato. —
— Si tolléte el vestire,
Lassatelme vedire.
Com'el crudel ferire
Tutto l'à 'nsanguenato! —
— Donna, la man ll'è presa
E nella croce stesa,
Con un bollon ll'è fesa
Tanto ce l'ôn ficcato.
L'altra mano se prenne,
Ne la cruce se stenne
E lo dolor s'accenne
Che più è multiplicato.
Donna, li piè se prenno
E chiavellanse al lenno,
Omne juntura aprenno
Tutto l'ôn desnodato. —
— E io comenso el corrotto:
Filgliolo, mio deporto,
Filgliô, chi me t'à morto,
Filglio mio delicato?
Melglio averieno fatto
Che 'l cor m'avessor tratto,
Che nella croce ratto
Starce descilliato. — (c)
— Mamma ov'ei tu venuta?
Mortal me dài feruta;
Che 'l tuo piangner me stuta
Che 'l vegio sì afferrato. — (d)
— Piangno che m'agio anvito, (e)
Filglio, pate e marito.
Filglio, chi t'à ferito,
Filglio, chi t'à spogliato? —
— Mamma, perchè te lagni?
Volglio che tu remagni,
Che serve li miei compangni,
Ch'al mondo agio aquistato. —
— Filglio, questo non dire,
Volglio teco morire;
Non me volglio partire,
Fin che mo m'esce 'l fiato;
C'una agiam sepultura,
Filglio de mamma scura;
Trovârse en affrantura
Mate e filglio affocato. —
— Mamma col core afflicto
Entro a le man te metto,
De Joanne mio eletto;
Sia el tuo filglio appellato.

(a) Lo percuote: latinismo ora disusato. Così è da por mente alle forme dialettali ed arcaiche, che ricorrono qui in buon numero; p. es.: *ôn* hanno, *ête* avete, *ei* sei, *entennate* intendiate, *dej'* deve, *pate, mate* (cfr. il latino *pater, mater*) padre, madre, *me* mi, *ce* gli, *se* se, *accenne* accende, *prenno* prendono, *lenno* legno, etc. *Scuro* per doloroso e anche *scurità* per cosa dolorosa, sventura, si trova anche nei fiorentini fino al secolo XV. Così *co'* per come, *o'* per ove (cfr. sopra, p. 282). Invece *affrantura* per strazio, oppressura dolorosa, non ha, ch'io sappia, esempi d'altri che di Jacopone.

(b) Che cosa gli apporrai, di che cosa gli farai colpa?

(c) Solo, diserto, abbandonato (D'Ancona). Forse da confrontare con esiliato.

(d) Annota il D'Ancona: " *afferrato* vale forse intenso, continuo, ostinato ". A me parrebbe piuttosto da intendere *efferato;* come forse potrebbe intendersi, accordandolo con *dura morte,* anche l'*afferrato* all'antipenultimo verso. *Me stuta* mi fa abbandonare, mi fa venir meno; quasi mi toglie ogni sicurezza (dal latino *tutus* difeso, sicuro).

(e) *Anvito* desiderio, bisogno (cfr. il franc. *envie*).

vari metri della lauda, e particolarmente in quello, che fu più proprio della lauda umbra, che è la sestina di ottonari; e certo è che tali laude furono anche rappresentate, almeno nel secolo XIV, poichè si son trovati inventari di confraternite perugine d'allora, nei quali insieme coi libri *de laude come dialogo* si trovano abiti, ali, bandiere ed altre suppellettili destinate evidentemente a tali rappresentazioni.[1] Le quali dovettero farsi quando le confraternite, dismesso l'uso del disciplinarsi nelle pubbliche processioni, si erano ridotte alle pie tornate nelle loro chiese o cappelle: allora, in luogo più adatto, è facile intendere come si desse più ampiezza alla parte rappresentativa, sia quanto all'azione ed al dialogo, sia quanto alla parte puramente visibile, o apparato scenico. A poco a poco, anche la forma metrica si trasformò e ampliò, tanto che alla sestina d'ottonari si trova sostituita più tardi l'ottava di endecasillabi.[2] Il componimento così ampliato e nella sostanza e nella forma lascia anche il primitivo nome di lauda e prende quello di *devozione*, che ne rivela il fine; e se non s'intreccia alla celebrazione degli uffizi divini, come il dramma liturgico, e serba la lingua e l'indole sua popolare,[3] tuttavia si rap-

---

Joanne, esto (*a*) mia mate,
Tolleia en caritate;
Aggine pietate
Ch'à lo core forato. –
– Filglio, l'alma t'è ossita,
Filglio de la smarrita,
Filglio de la sparita,
Filglio (mio) attossecato.
Filglio bianco e vermilglio
Filglio senza similglio,
Filglio, a chi m'apilglio?
Filglio, pur m'ài lassato.
O filglio bianco e biondo,
Filglio, volto jocondo,
Filglio, perchè t'à el mondo,
Filglio, cussi sprezato?
Filglio dolce e piacente,
Filglio de la dolente,
Filglio, à tte la gente
Malamente trattato.
Joanne, filglio novello,
Mort'è lo tuo fratello,
Sentito agio 'l coltello
Che fo profetizato, (*b*)
Che morto à filglio e mate
De dura morte afferrate;
Trovàrse abraccecate
Mate e filglio a un cruciato.

Letta la quale, potremo certamente conchiudere col D'Ancona (loc. cit., p. 162): " La dizione plebea, ma robusta, lo stile infantile, ma possente, fanno di questa lauda il monumento più notevole della poesia spirituale del secolo XIII, e ci obbligano a riconoscere nel sacro giullare da Todi, l'immagine, non perfezionata dall'arte di un vero poeta ".

[1] *Op. cit.*, lib. I, cap. 18. Vol. I, p. 164.

[2] Ivi, lib. I, cap. 18. Vol. I, p. 167 sgg. E già anche nelle laude drammatiche umbre s'incontra qualche endecasillabo mescolato fra gli ottonari: così, per es., nella lauda della domenica dell'Avvento riportata dal D'A. nel capitolo precedente (pag. 144, 147, 148) si trovano di questi versi:

En ciel si giêro, co' noie vedemmo.
Figluolo de la Vergene Marîa.
Perdona quillo per cuie io avvoco.
Da voie deggon esser tormentate etc.

Il prof. G. S. Scipioni ristampò nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* (vol. VI, p. 217 sgg.) due brevi laude drammatiche pesaresi, in ottava rima, giudicandole " l'anello di congiunzione tra la laude propriamente detta e la divozione, o il principio del dramma sacro " (p. 216); ma troppo n'è incerta l'età, e probabilmente sono invece posteriori alle Devozioni umbre.

[3] " Il dramma liturgico fu opera del chiericato, e del laicato invece la lauda: il che spiega perchè quello ritenesse tuttavia il latino, pel maggior tempo almeno che gli fu possibile, e questa invece si giovasse addirittura dell'idioma

(*a*) Qui pure annota il D'Ancona: " *Esto* = ecco, *estome* = eccome, anc'oggi nell'agro tudertino. Così il signor Tenneroni ".

(*b*) Allude alla profezia fatta dal vecchio Simeone a Maria nella presentazione di Gesù al tempio: " E a te stessa una spada l'anima trapasserà " (S. LUCA, II, 35. Trad. Tommaseo).

presenta in chiesa, e come sotto la direzione del predicatore, la cui narrazione s'interrompe a quando a quando, per dar luogo alla rappresentazione. Questa si fa dai fratelli della confraternita acconciamente vestiti, sopra un tavolato, che ha nome di *talamo* e si stende, a quanto pare, in cima alla navata maggiore della chiesa, sotto al tramezzo, e in fondo al quale, a ogni modo, si aprono certi capannucci (*luoghi deputati*) che figurano i vari luoghi dove i personaggi hanno stanza quando non s'incontrano sul talamo, e nei quali può pure in parte svolgersi l'azione commemorata.[1] Siffatte *devozioni*, come le laude, si diffusero fuori della nativa Umbria nel corso del secolo XIV, giungendo perfino nel Veneto; ma in nessun luogo trovarono terreno così favorevole al loro incremento e progresso, come a Firenze, dove già erano in uso splendidi spettacoli muti o pantomimici, specialmente nelle feste di S. Giovanni Battista, e dove sulla metà del secolo XV si trova in fiore una nuova forma di dramma sacro, che fu la più compiuta e più schiettamente drammatica, a cui questo genere giungesse in Italia, e che è quella a cui si dà più propriamente il nome di *sacra rappresentazione*.

Ha essa comune con la devozione il metro, cioè l'ottava di endecasillabi, e l'accompagnamento del canto, e la forma della scena, cioè i luoghi deputati ed il talamo,[2] sopra al quale può, quando l'azione lo richieda, aprirsi e vedersi il paradiso, come dinanzi e più in basso l'inferno, raffigurato spesso come un'immensa bocca di serpe; è, come quella, rappresentata dagli ascritti alle pie confraternite, e massimamente da giovinetti; ed ha comune con essa e col vecchio dramma liturgico il fine di eccitar la pietà e la devozione, rendendo più evidente e sensibile *ciò che tenem per fede*. Ma se ne allontana per più e più conti: non accompagna o segue più la voce del predicatore; è spettacolo pio, ma spettacolo, non funzione religiosa; non se ne sta agli argomenti evangelici, ma attinge i soggetti dalle vite dei santi e dalle pie leggende non meno che dalle sacre carte; il talamo e i luoghi deputati abbellisce con gli adornamenti dell'arte, che già faceva di Firenze l'Atene d'Italia, e da Filippo Brunelleschi in poi insigni artisti si adoperano a inventare *ingegni*, che aiutino l'illusione scenica e meglio riproducano i fatti rappresentati e suscitino la pia maraviglia degli spettatori.[3] Naturalmente, col fine che si proponeva e cogli argomenti che trattava, questa specie di componimento drammatico doveva riuscir tutt'altra cosa da quel che era stata la poesia drammatica greca: la solenne gravità dei soggetti l'avrebbe ravvicinata alla tragedia; ma non v'era luogo a

---

volgare „. D'ANCONA, *Op. cit.*, lib. I, cap. 11. Vol. I, p. 124.

[1] *Op. cit.*, lib. I, cap. 14: specialmente vol. I, p. 191-192.

[2] Ivi, lib. II, cap. 8.

[3] Ivi, lib. II, cap. 9.

vera e propria compassione, poichè le persecuzioni e i martirii, che sulla scena si ponevano, non erano un male nè un'infelicità, anzi erano incontrati dai santi rappresentati col sorriso sulle labbra, colla gioia del desiderio compiuto di volare al cielo. Quasi può pur dirsi che non v'entrasse per nulla contrasto di passioni e d'affetti: solo negli eletti una imperturbabile costanza di fede atta a destare ammirazione e a servire d'ammaestramento e d'esempio; nei loro persecutori un accanimento feroce e ostinato atto a produrre orrore e ripugnanza; rapide le peripezie, e d'ordine spirituale, cioè conversioni, prodotte per lo più da subitanea ammirazione e da improvvisa ispirazione divina; fedeltà grande alla leggenda anche nei più minuti particolari, e però un'estensione ben lontana dal giusto mezzo aristotelico. La *sacra rappresentazione* non giunse mai alla lunghezza mostruosa di certi *misteri* d'Oltralpe, che oltre all'avere un argomento sterminato, dovevano rappresentarsi per molte giornate di seguito e richiedevano centinaia di attori;[1] pure pose in iscena le storie o le leggende in tutta la loro ampiezza, e ne venne appunto quel che Aristotele aveva espressamente riprovato. In essa, in fatti, come scrive il D'Ancona, " in luogo dell'unità d'azione secondo l'uso del teatro greco, abbiamo l'unità biografica e storica, sicchè la nuova forma scenica ben può dirsi contenere vita, morte e miracoli del protagonista. Essa invero lo prende al nascer suo, lo rappresenta in tutti quei momenti della sua vita, di che la sacra narrazione offre il ricordo, lo accompagna al martirio ed al sepolcro, e nei prodigi dovuti alla virtù delle sue reliquie e della sua protezione ne ritrae la postuma gloria ".[2] Non c'è adunque da cercarvi distinzione di nodo e di scioglimento; nè inoltre, in tanta vastità o lunghezza di soggetto, s'introdussero neppur divisioni, che potessero rappresentare le parti di quantità, che il filosofo aveva notato riscontrarsi nella tragedia greca: la rappresentazione procedeva unita e filata di cima a fondo, qualunque si fosse la differenza dei tempi e dei luoghi, nei quali dovevano supporsi avvenuti i fatti. Solo aveva in principio una specie di prologo, chiamato *annunziazione*, che raramente passava le tre strofe e per lo più era posto in bocca ad un angelo, il quale diceva in termini generali l'argomento della rappresentazione, raccomandando attenzione e silenzio e chiedendo com-

[1] Il *Mistero* francese della *Passione* si rifaceva dalla creazione del mondo e veniva fino alla discesa dello Spirito Santo nella Pentecoste: la rappresentazione doveva dividersi in più giorni: una volta giunse a venticinque. Nella redazione primitiva, ci avevano parte 490 attori; in altre successive e più ampliate " ottantasette per la prima e terza parte, cento per la seconda, ma per la quarta ben cinquecento. La metà quasi degli abitanti di una città, osserva a ragione il Magnin, s'industriava a sollazzare ed edificare l'altra ". D'ANCONA, *Op. cit.*, lib. II, cap. 7. Vol. I, p. 462. Le sacre rappresentazioni, invece, furono, al più, divise in due giornate, ma raramente.

[2] Ivi, p. 457, 458.

patimento per gli attori;[1] così talvolta si chiudeva con la *licenza* fatta dire o parimenti ad un angelo, o a qualcuno dei personaggi, e nella quale " si annunzia il compimento della festa, si ringrazia l'uditorio della benigna accoglienza, si scusano le imperfezioni dello spettacolo, e si promette di far meglio, invitando spesso a qualche altro esperimento, che il più delle volte si promette per l'anno futuro „.[2]

Tale è la sacra rappresentazione, che fiorì per circa un secolo, spettacolo tutto fiorentino e che, trasportato fuori di Firenze, qualunque ne fosse la cagione,[3] in gran parte si snaturò, riducendosi a spettacolo ingegnoso e suntuoso, ma poco meno che muto.[4] In

---

[1] Leggasi, per avere un'idea di questa parte, e anche dell'indole della sacra rappresentazione, il principio del *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo il Magnifico:

L'Angelo annunzia e dice:

Silenzio, o voi che ragunati siete.
Voi vedrete una storia nuova e santa;
Diverse cose e divote vedrete,
Esempli di fortuna varia e tanta.
Senza tumulto stien le voci chete,
Massimamente poi quando si canta.
A noi fatica, a voi il piacer resta:
Però non ci guastate questa festa.
Santa Costanza, dalla lebbra monda,
Con devozion vedrete convertire:
Nella battaglia molto furibonda
Gente vedrete prendere e morire;
Mutar l'imperio la volta seconda;
E di Giovanni e Paolo il martire;
E poi morir l'apostata Giuliano
Per la vendetta del sangue cristiano.
La compagnia del nostro S. Giovanni
Fa questa festa: e siam pur giovinetti:
Però scusate i nostri teneri anni,
Se i versi non son buoni oppur ben detti;
Nè sanno dei signor vestire i panni,
O vecchi e donne esprimer, fanciulletti
Puramente faremo e con amore;
Sopportate l'età di qualche errore.

[2] D'ANCONA, *Op. cit.*, lib. II, cap. 2. Vol I, p. 388. A me sembra tuttavia che il fine principale della *licenza* fosse quello di confortar l'uditorio a trarre ammaestramento ed utilità spirituale dalle cose ascoltate e vedute. Tanto che, per es., nella S. R. del *Figliuol prodigo* di messer Castellano Castellani, è preceduta da questa *didascalia:* " Or viene un giovinetto con la lira, e dice *la moralità della parabola* „ (Vedi le *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte ed illustrate per cura di Alessandro D'Ancona. Vol. I; p. 386. Firenze, 1872); e in quella di *S. Onofrio* del medesimo autore, " finito di sotterrare S. Onofrio, santo Pannunzio si volta al popolo e *ammaestrandolo*, dice: Chi vuol trovar Jesù venga al diserto etc. „ (Ivi, vol. II, p. 407). Vero è che l'illustre professore ne ha vedute molte e molte più che non ne abbia edite o ripubblicate; ma in queste, dov'è la licenza, è sempre morale e parenetica. Valga come esempio quella della rappresentazione d'*Abramo e Isaac* di Feo Belcari, che è la seconda della collez. del D'Ancona (Vol. I, p. 59): Tornato Isacco salvo, Sara e tutti i personaggi fanno un ballo, cantando una lauda in metro di ballata minore; poi " fatto il ballo, l'agnolo che annunziò la festa licenzia il popolo, e dice questa stanza:

Chiaro compreso avete el magno frutto
Dell'osservar tutti i divin precetti;
Perocchè 'l nostro Iddio Signor del tutto
Ha sempre cuore dei suoi servi eletti:
Se disponete trarne buon costrutto,
Terrete e' vostri cuor da colpa netti
E innamorati di santa ubbidienza.
Ciascun si parta con nostra licenza „.

[3] Potè esser l'indole dei tempi, che portava il gusto della gente colta alle cose classiche, e potè essere anche la lingua non bene intelligibile ai più dei non toscani (giacchè i Fiorentini stessi andavano a metter su anche fuori tali spettacoli), mentre tutto il popolo poteva ammirare " la novità e il sottile ingegno delle macchine ed invenzioni „. D'ANCONA, *Origini* etc., lib. I, cap. 18. Vol. I, p. 301.

[4] " A Firenze abbondano quelle fatte *in modo di recitazione:* senza tuttavia escludere le meramente figurative, che vediamo altrove avere la prevalenza. Non che in queste mancasse al tutto la parola; ma erano canti o cori o monologhi illustrativi dell'azione, non veri drammi, come in Firenze. Alla quale perciò rimane il vanto di aver dato nascita e alimento a una vera forma drammatica di sacro argomento „. *Op. cit.*, lib. I, cap. 19. Vol. I, p. 363-364.

Firenze invece accennava a svolgersi e a procedere per la sua via, trasformandosi in qualche parte, ma facendosi più drammatico e più ampio e più vario. Come era avvenuto nel dramma liturgico, così anche nella sacra rappresentazione ai personaggi scritturali o necessari, se ne aggiunsero altri accessorî, e intorno a questi lo spirito bizzarro e festevole o satirico degli autori si esercitò forse più, che intorno ai personaggi principali lasciati sempre fedelmente quali la storia sacra o la leggenda li presentava. Ecclesiastici, cortigiani, mercanti, medici, balie, servi, osti, malandrini, birri, manigoldi, giovinastri, come si trovano nelle rappresentazioni del Castellani ed in altre della fine del secolo XV e della prima metà del XVI, son ritratti dal vero con arguzia satirica e spirito d'osservazione, che ricordano le novelle del Sacchetti: certamente con rozzezza, e, quel che è più, impersonalmente: non è tanto pittura di un carattere individuale, quanto accenno satirico ai modi che tiene un certo ordine di persone; ma non però con poca vivacità. La qualità di cosiffatti personaggi introdotti e tratteggiati così in rappresentazioni d'argomento grave e pio allontanava sempre più la Sacra Rappresentazione dall'indole del dramma greco, in cui erano stati così recisamente separati in componimenti diversi il grave dal ridicolo, i personaggi *migliori* o di maggior condizione dai *peggiori* o più tristi o più bassi.[1] Forse in altri tempi e, per così dire, in un altro ambiente, poteva esser questo il principio di un dramma nuovo, nazionale, d'origine popolare, e però conforme all'indole del popolo in mezzo al quale era nato, come in Inghilterra e in Ispagna; ma in un tempo di profonda trasformazione politica, civile, morale, e soprattutto di risveglio di nuovi studi e di vero furore, non che fervore, della gente colta per le letterature antiche, le quali offrivano, per la drammatica, non che per gli altri generi poetici, i monumenti dell'ultima perfezione a cui l'arte greca fosse giunta; non farà maraviglia che lo sviluppo della Sacra Rappresentazione fosse arrestato e impedito.[2] Invano sul finire del secolo XV s'era cercato di applicarne le forme ad argomenti profani e anche mitologici, come nella prima redazione dell'*Orfeo* del Poliziano, nella *favola di Cefalo* di Niccolò da Correggio, nel *Timone* del Boiardo; invano, con miglior consiglio, si cercò di adoperarle in argomenti moderni, pii o non pii, come nella rappresentazione

[1] Non sarà inutile notare che nel teatro greco questa separazione è opera dell'arte riflessa. I cori tragici s'immaginavano dapprima composti di satiri, allegri e licenziosi seguaci di Bacco; e si confinarono, per così dire, in un componimento *(dramma satirico)*, che Pratina di Fliunte introdusse sulle scene ateniesi e che s'aggiunse poi alle trilogie tragiche, come per ricordare l'origine bacchica del genere, quando parvero sconvenienti alla tragedia fattasi in tutto grave e patetica. V. MANCINI. *Il dramma satirico greco*. Pisa, 1895, p. 5-7.

[2] Vedi le cause di questo fatto dottamente ragionate ed esposte nei cap. 2 e 3 del libro III delle *Origini* del D'Ancona.

d'*Agnolo ebreo*,[1] e nel *Lautrec* di Francesco Mantovano:[2] col cadere della repubblica di Firenze, cadde anche questo genere di poesia, con la ballata e con la lauda: pochi anni dipoi neanche i dotti non si ricordavano come fosse stato;[3] le stesse compagnie devote rappresentavano commedie d'altra natura, e gli stessi argomenti pii venivano adattati da G. M. Cecchi alle forme e all'indole della commedia classica, colla soppressione o alterazione di quel che avevano di soprannaturale e di grande, e solo conservando talora, ultimo ricordo, l'annunziazione, ma trasformata in *prologo* alla maniera dei comici latini, e la licenza. Così abbandonato e spregiato dagli uomini di lettere venne meno questo genere drammatico, del quale rimangono pallidi riflessi in certe povere rappresentazioni villereccie forse già in uso quando la sacra rappresentazione era in fiore,[4] cioè a dire nei *Maggi* del contado toscano.

b) Certamente non meno antico nè meno popolare della sacra rappresentazione fu un altro genere di componimento drammatico, che fino dal secolo XV fu trattato anche da poeti culti: voglio dire la *farsa*, che il D'Ancona chiama *genere popolare anzi plebeo*,[5] e, riferendosi a quei tempi, definisce " un piacevole passatempo, qualche volta con esito morale: di quella morale, che diremo inferiore e di quotidiano consumo, volta ad ammaestrare su' casi più ordinari della vita „.[6] Ma, per verità, prese così varie forme, che è difficile definirla in modo, che possa comprenderle tutte. Il significato etimologico della parola (*ripieno, mescolanza*[7] di scherzi o lazzi, senza regola nè arte, senza capo nè coda) la ravvicinerebbe alle scomposte *satire* agresti del Lazio; e veramente ritrasse di preferenza, come queste, costumi contadineschi. Ma che fossero poi in sostanza quelle satire non sappiamo: piuttosto certe farse del secolo XV e del XVI ricordano i *mimi* dei Greci, per essere anch'esse imitazioni di scenette semplici, senza intreccio di sorta, in cui ha occasione di manifestarsi qualche carattere ridicolo.[8] Così qualche farsa napole-

[1] È la penultima della collezione del D'Ancona: la scena è in Firenze, e il giudeo si battezza in S. Giovanni. Il tempo avrebbe a essere verso il 1495, per le allusioni che vi si fanno alla predicazione di fra Bernardino da Feltre e ad altre successive in favore dell'istituzione del monte di pietà. (V. *Sacre rappr.* cit. Vol. III, p. 486-487).

[2] Vedilo esaminato in D'ANCONA, *Origini* etc., lib. III, cap. 1. Vol. II, p. 23 sgg.

[3] " Alla fine del secolo XVI la memoria degli antichi ludi popolari e religiosi era in Firenze stessa illanguidita per modo, che poteva dirsi svanita del tutto. Ed invero nel 1564, volendosi alla novella granduchessa Giovanna d'Austria dare un'idea sugli antichi spettacoli sacri di Firenze, Vincenzio Borghini, ch'era richiesto del come si avessero a fare, rispondeva impacciato e titubante „. Ivi, lib. III, cap. 3. Vol. II, p. 185-186.

[4] D'ANCONA, *Origini* etc. Append. I, c. XV. Vol. II, p. 342-343. Per le somiglianze dei *maggi* con la sacra rappresentazione, v. specialm. i c. VII e IX.

[5] *Origini* cit., lib. III, cap. 2. Vol. II, p. 147.

[6] Ivi, lib. III, cap. 1. Vol. II, p. 36.

[7] V. sopra, pag. 395, n. 1.

[8] Così una farsa cavaiola edita dal prof. Torraca nel suo *Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV* (Firenze, 1885) ci trasporta in una scuola, come il terzo

tana, e massimamente le *cavaiole,* che beffeggiano con rozze caricature le *grossa piacevolezza*[1] degli abitanti della Cava dei Tirreni. Qualche volta ebbero una certa ampiezza, sempre tuttavia senza vero e proprio intreccio, come, per es., *la ricevuta dell'imperatore alla Cava* di Vincenzo Braca salernitano edita dal prof. Fr. Torraca,[2] e come quelle fiorentine di *Rinaldo* e di *Biagio contadino,* nelle quali il D'Ancona giustamente riscontrò le forme della Sacra Rappresentazione e l'intendimento morale, o pratico.[3] Invece qualche volta, sotto la penna di poeti nutriti di studi classici, perdè la sua natura villereccia e scherzevole, e si trasformò in uno o più monologhi generalmente allegorici e di personaggi fantastici, che servivano a giustificare il lusso degli apparati scenici, che erano la parte essenziale dello spettacolo; come avviene in alcune di Jacopo Sannazzaro.[4] A ogni modo, per allora, serbò almeno la forma poetica: a Firenze, per lo più, si scrisse in ottave, a Napoli in lunghe serie di endecasillabi incatenati. Oggi di questo componimento, quale fu da principio fra noi, non rimane forse più vestigio, se non nei *bruscelli* senesi e nelle *buffonate* e nei *contrasti* della Versilia e del Lucchese;[5] ma il nome della farsa resta ancora a un breve componimento di ben altra origine, che si rappresenta sui nostri teatri, per lo più dopo drammi o commedie di maggiore ampiezza e importanza, come forse un tempo i drammi satirici dei Greci dopo le trilogie tragiche. Imitata per lo più o tradotta dal francese,[6] è generalmente un'assai semplice rappresentazione, scritta in prosa, di qualche non più udita stravaganza, di qualche inverisimile esagerazione di stoltezza, o di buffonata, o di brio, diretta soltanto a cavar risa momentanee di bocca agli spettatori senza nessun altro fine, e spesso con tal vo-

dei mimi di Eroda. Vero è che l'intendimento dell'autore della farsa è soprattutto di gettare il ridicolo sui Cavesi, e ci presenta così un'avidità, una melensaggine e una gara di spropositi grossolani fra scolari e maestro, di cui nell'antico mimo non è, nè forse poteva essere, idea; nè apparisce nella farsa alcuna madre feroce come Metrotime; e le busse del maestro Carrafone sono semplici spalmate, non di quelle sforzate che fanno al povero Cottalo la pelle screziata come di tarantola; ma la scena è qua e là molto vivamente descritta, ed è qua e là semplicissima, senza alcun intreccio; e quei personaggi son ritratti molto efficacemente dall'uno e dall'altro poeta, per quanto l'arte del salernitano sia molto più grossolana di quella del greco.

[1] L'espressione è di G. B. del Pino cinquecentista autore d'un poemetto sul *Trionfo di Carlo V.* V. Torraca, *Le farse cavaiole:* negli *Studi di storia letteraria napoletana,* p. 91 (Livorno, 1884).

[2] In append. al cit. vol., p. 446, sgg.

[3] *Origini* cit., lib. III, cap. 1. Vol. II, p. 37, sgg. 54, sgg.

[4] Vedi due farse di lui nel cit. volumetto del Torraca *Il teatro italiano dei secoli* etc., p. 310, sgg. Nella lettera che l'autore premise alla prima dice espressamente che quella ed un'altra " con somptuosissima pompa benchè con basse parole sono state ultimamente facte in le feste de l'ill.mo sig. ducha di Calabria ". Cfr. *Farse napoletane del quattrocento,* I, e *P. A. Caracciolo;* nei citati *Studi di stor. lett. napol.*

[5] D'Ancona, *Origini* cit. App. I, c. II e XIV.

[6] Imitate dal francese erano già nel sec. XV le farse di Gian Giorgio Alione astigiano.

tezza di significato, da render vano ricercarvi nessuna vera artistica bellezza nè della sostanza nè della forma.

§ 4. Abbiamo detto come il genere drammatico della Sacra Rappresentazione ricevesse il colpo più forte dal fervore dell'età per le forme classiche latine e greche richiamate a nuova vita dagli umanisti del secolo XV. In fatti, dacchè a Roma Pomponio Leto fece rappresentar commedie e tragedie latine nella sua accademia, pontificando Sisto IV, e i *Menecmi* di Plauto si misero sulla scena nel 1486 a Ferrara e nel 1488 a Firenze, la recitazione delle tragedie e soprattutto delle commedie latine divenne come di moda nei teatri di corte, massimamente a Ferrara ed a Mantova, e accrebbe il dispregio per gli spettacoli, dei quali poteva per avventura dilettarsi il popolo. Nel secolo XVI si andò ben più oltre, e, come era avvenuto a Roma diciassette secoli prima, cercarono i poeti di secondare il gusto della gente più culta, imitando nella lingua nazionale le opere dei classici, come per dare all'Italia un genere letterario, che sembrava mancarle. Così si scrissero dapprima commedie a imitazione di quelle di Terenzio e di Plauto, poi tragedie, a imitazione di Sofocle, o d'Euripide, o di Seneca; e la drammatica italiana si mise risolutamente per questa via, abbandonando quella per l'innanzi battuta. Ma l'Italia non ebbe, per lungo tempo, nessun ingegno potentemente drammatico, che potesse, o per l'una via o per l'altra, farla stare a fronte, in questo genere letterario, alla Spagna, all'Inghilterra e alla Francia, e il Parini poteva ben dire due secoli più tardi che *al suo crine glorioso mancava* ancora l'*unica corona* della poesia drammatica, o almeno della tragica.[1]

a) La prima tragedia italiana d'imitazione classica fu la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino pubblicata nel 1515, che mosse più e più altri autori a tentare lo stesso genere e servì d'esempio alle prime tragedie classiche non solo d'Italia, ma anche di Francia.[2] Volle il Trissino modellarsi sugli antichi greci e conformarsi ai dettami aristotelici; e riprodusse scrupolosamente la struttura esteriore della tragedia attica e le parti che Aristotele aveva chiamate di quantità. Nel prologo e negli episodi usò l'endecasillabo sciolto; nei cori il metro della canzone, variando nell'epòdo le accessorie particolarità della strofa: riprodusse perfino i commi e le *sticomitie*,[3] ossia dialoghi nei quali ciascun interlocutore diceva un sol verso e di cui trovava nei tragici greci esempi frequenti; serbò all'azione unità e compiutezza e non varcò i limiti posti da Aristotele all'estensione;

---

[1] Nel noto sonetto *Tanta già di coturni.*

[2] V. l'enumerazione delle otto *Sofonisbe* francesi, che comincia con due traduzioni di quella del Trissino, degli anni 1559 e 1588, in MORANDI, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*[2]; p. 104, n. 1. (Città di Castello, 1884).

[3] Ce n'è una che si prolunga per 35 versi fra Lelio ed un messo, al principio del secondo episodio.

ma il nodo della sua tragedia fu ben poca cosa, e quel che è peggio, i suoi personaggi non ebbero vita, nè i loro caratteri quella *bontà*, cioè risolutezza e limpidezza, che Aristotele aveva raccomandata come prima qualità dei costumi. Inoltre, forse frantendendo quel che questi aveva detto ponendo fra le parti della tragedia la sentenza, il Trissino infarcì di gravi sentenze morali, alternate a quando a quando con lunghe narrazioni, tutta l'opera sua, che pare un congresso di predicatori o di moralisti, anche nei punti dove la passione sembrerebbe dover esser più viva: [1] insomma, una cosa freddissima, quale certamente nè Aristotele nè altri aveva inteso che dovesse essere la tragedia. Tale fu la prima tragedia italiana classicheggiante, e tale il tipo, sul quale, dal più al meno, si foggiarono le molte nostre del secolo XVI. Delle quali è notevole che non vi fu alcun poeta che facesse unica o precipua forma delle produzioni del suo ingegno; ma quasi tutti i letterati vollero scriverne qualcuna, come per provarsi in qualche modo anche in quel genere; il che dimostra che fu opera d'eruditi, non di poeti, freddo lavorio di studio riflesso, non frutto d'ispirazione o di sentimento. Nè il fine era quello di commuovere fortemente gli ascoltanti, [2] ma quello d'imitare gli antichi e di mettere in pratica le norme loro, delle quali non mancarono i banditori: la *Poetica* d'Aristotele fu studiata, volgarizzata, commentata, ragionata, illustrata da più e più eruditi, i quali, variamente interpetrandola, fecero pur dire al filosofo macedone cose, che egli forse non aveva neppur mai pensate; e da tal confusione è facile immaginare come potesse nascer buon frutto. Gran battaglia vi fu, p. es., su un punto di capitale importanza, cioè sul fine della tragedia, [3] e però anche sui mezzi convenienti a suscitare la compassione e il terrore: fu chi non volle che *s'insanguinasse la scena*, cioè che si rappresentassero morti, o ferite, o spargimenti di sangue, pur tollerando le narrazioni o le descrizioni fatte da qualche attore punto per punto delle cose più ripugnanti ed atroci; fu invece chi considerò l'insanguinare la scena come elemento necessario del *páthos*, e trasse sulla scena perfino le membra spezzate di fan-

---

[1] Per darne un piccolo esempio, nell'èsodo, quando Sofonisba avvelenata sta per morire e la sua fedele e carissima Erminia la sorregge e la compiange, si scambiano fra loro ed il coro queste parole:

Erm. O che pietate, o che dolore estremo!
Sof. A che piangete? Non sapete ancora
Che ciò che vive a morte si destina?
Coro Ahimè! che questo è pur troppo per tempo;
Ch'ancor non siete nel vigesim'anno.
Sof. Il bene esser non può troppo per tempo.
Erm. Che crudo bene è quel che ne distrugge!

E Lelio, e Massinissa e Scipione tutti escon fuori a ogni momento con qualche sentenza generale.

[2] In fatti non tutte le tragedie dei nostri cinquecentisti vennero rappresentate, ma anzi pochissime.

[3] Sui primi del secolo XVII, Paolo Beni lettore di filosofia a Padova (citato dal Corneille nel secondo dei suoi discorsi sulla tragedia: — *Sur la tragédie et sur les moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire.* In CORNEILLE, *Oeuvres complètes*, Vol. II, p. 260. Paris, 1840 —)

ciulli trucidati, di cui la madre andava ricomponendo i corpi![1] Fu chi credè (e fra gli altri il maggior poeta del tempo suo Torquato Tasso) di emulare l'arte maravigliosa di Sofocle, rendendo compassionevole il protagonista col fargli commettere quasi inconsapevolmente delitti inconcepibili, di cui venisse poi a scoprire la gravità. Ma per la solita ragione che tutto questo non è se non pura imitazione degli antichi, erudizione e non sentimento, e si stempera in parlate lunghissime o in fastidiose ripetizioni di frasi lamentevoli, tante atrocità lasciano freddo e disgustato il lettore, e freddi dovettero lasciare gli spettatori, quelle rare volte che tali tragedie si eseguirono sulle scene. E intanto gli eruditi accrescevano e moltiplicavano le pastoie delle regole e delle norme, nella cui osservanza parve che stesse il vero segreto dell'arte. Fisso, secondo un precetto d'Orazio,[2] il numero di cinque *atti*, come si erano chiamate dai latini le parti rispondenti al prologo e agli episodi dei Greci; fisso il numero dei personaggi necessari, che non dovessero esser mai più di tre;[3] gran ricercatezza di strane e nuove agnizioni;[4] ma soprattutto si volle che la tragedia, oltre all'unità dell'azione, avesse anche quelle che si chiamarono *unità di tempo* e *di luogo*, alle quali si dette anzi maggiore importanza che a quella, che venne a considerarsene come una conseguenza.[5] Nè tutti le intesero allo stesso

---

enumerava e scartava ben quindici interpretazioni date fino allora della *kátharsis* aristotelica. Nè con quella che egli proponeva e che il Corneille, con qualche modificazione, accettava, cessò la serie delle congetture e delle interpretazioni di quel concetto, certo fondamentale, ma tutt'altro che chiaro e sicuro.

[1] Così nell'*Acripanda* di Antonio Decio; e simili atrocità ricorrevano in tragedie del Groto, dello Speroni, del Giraldi, il quale almeno non sosteneva che non dovesse insanguinarsi la scena. Vedi GASPARY, *St. d. lett. ital.* Vol. II, parte II, p. 208, 222 della trad. ital. (Torino, 1891).

[2] *Art. poet.*, 189-190. In Italia, tuttavia, la regola non fu senza eccezioni, perchè alcuni serbarono, come il Trissino, la struttura della tragedia greca, altri pochi fecero tragedie di tre atti soltanto. Ma in Francia fu regola immutabile. Il Corneille *(disc. III: sur les trois unités d'action, de jour et de lieu.* Loc. cit., p. 579) non la considerava cosa di grande importanza; ma il Voltaire, commentando, ragionava così: " Cinque atti ci sembrano necessari: il 1° espone il luogo della scena, la situazione degli eroi del dramma, i loro interessi, i loro costumi, i loro disegni; il 2° comincia l'intreccio, che si annoda nel 3°; il 4° prepara lo scioglimento che avviene nel 5°. Minor tempo precipiterebbe troppo l'azione, maggiore estensione la snerverebbe. È come un pranzo di lusso: se dura troppo poco, è un rancio in marcia, se è troppo lungo, annoia e disgusta ".

[3] Anche qui si allegava un verso di Orazio (ivi, 192) che poteva tuttavia, come fu, essere anche interpetrato altrimenti, e la pratica del teatro tragico greco, dove più di tre persone parlanti non potevano trovarsi mai insieme sulla scena, perchè tre soli erano gli attori. Ma i critici francesi ne dettero anche un'altra ragione: " Ogni attore aggiunto oltre i tre, non è necessario, non può incastrarvisi, se non per mezzo d'uno dei tre principali, dei quali uno intraprende, un altro fa ostacolo e il terzo aiuta lo scioglimento ". Così il Batteux, annotando il c. IV della *Poetica* d'Aristotele: *(Les quatre poëtiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*, etc. Tome I, p. 216, Paris, 1771).

[4] Osservava il Corneille *(Disc. II,* cit., p. 567) che di questo *grande ornamento* abusavano specialmente i poeti italiani, rinunziando, per amore di quello, a molte bellezze di situazioni patetiche. Cfr. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, St. 48 e 50; p. 160, 166 (Stuttgart, 1890).

[5] È assai curioso il modo, col quale il Castelvetro, quasi facendo il sopracciò

modo; ma, in generale, si volle che la rappresentazione dovesse essere esatta riproduzione del fatto rappresentato; e però che il fatto non potesse immaginarsi tale, da richiedere per compiersi un tempo maggiore di quello della rappresentazione, nè un luogo più ampio di quello che comprendeva la scena;[1] ed è curioso il modo come si cercava di accordar queste unità col *giro di sole* d'Aristotele.[2] Se si trovava nelle opere degli antichi qualche evidente inosservanza di cosiffatte norme, si sentenziava senz'altro che gli antichi avevano errato;[3] anzi si giunse perfino a insegnare a Aristotele stesso in

ad Aristotele che egli commenta, sostiene questa cosa: " Aristotele qui et altrove ostinatamente comanda che l'attione riempiente la favola sia una et d'una persona sola, et se pure sono più attioni, che l'una dipenda dall'altra; nè di ciò adduce ragione o pruova niuna, se non l'esempio de'poeti tragici et d'Homero, che si sono attenuti alla singolarità dell'attione. Ma egli si poteva ben avvedere che nella tragedia et nella commedia la favola contiene una attione sola o due, le quali per dipendenza possono essere reputate una, et più tosto d'una persona, che d'una gente, non perchè la favola non sia atta a contenere più attioni, ma perchè lo spatio di tempo di 12 hore, nel quale si rappresenta l'attione et la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'attione non permettono moltitudine di attioni, o pure attione d'una gente, anzi bene spesso non permettono tutta una attione intera, se l'attione è alquanto lunga. Et questa è la ragione principale et necessaria, perchè la favola della tragedia et della commedia dee essere una, cioè contenere una attione sola d'una persona, o due stimate una per la dipendenza „. E perchè tutto questo non poteva valere per l'epopea, graziosamente affermava che Omero aveva voluto manifestare la sua gran maestria, dilettando senza la varietà delle azioni, e concludeva che l'epopea deve contenere un'azione sola " non per necessità, ma per dimostrazione dell'eccellenza del poeta! „ (Nella sposizione della particella VI della parte princip. III della *Poetica;* pag. 178, 179 dell'ediz. di Basilea, 1576).

[1] " Si può dire che la grandezza della favola, la quale è cosa artificiale, in quanto è sottoposta a' sensi sia uguale alla grandezza della verità del caso fortunoso et che ella tenga quel luogo, che tiene, pogniamo la figura, quando è d'uguale grandezza all' huomo figurato „. CASTELVETRO, *Op. cit.,* Sposiz. d. partic. IV, d. parte III, p. 163.

[2] Il Castelvetro dice che Aristotele, vedendo l'unità di tempo nelle tragedie greche " et non riconoscendo la vera cagione di cosiffatto termine d'attioni raccolte in una favola, s'è immaginato che ciò sia per la capacità et per la contenenza della memoria de' veditori et degli uditori, quasi fossero per dimenticarsi le prime parti di una favola, se contenesse una attione di molti dì, quando udissero et vedessero l'ultime parti; et non ha considerato che se questa fosse stata la cagione d'abbreviare il termine alla favola della tragedia et di restringerla alla materia di poche hore; che si sarebbe medesimamente convenuto ristringere la favola dell'epopea alla materia di poche hore et abbreviarle il termine, il quale è d'attioni di molti dì, anzi di molti anni „. La ragione vera l'ha trovata ed esposta lui, (sposiz. della partic. VII della parte II, p. 109), e la ripete più succintamente qui, dicendo che " così brieve termine non è stato posto alla favola della tragedia... per cagione della debilezza della ricordanza, ma per quella cagione che già habbiamo assegnata della rappresentazione et dell'agio de'veditori, occupando tanto spatio di tempo la rappresentatione, quanto occuperebbe una verace operatione, et non potendo il popolo senza disagio insopportabile stare in theatro più di 12 hore „. (Sposiz. d. partic. IV d. parte III, p. 172-173). Ma perchè il limitar l'azione per questa parte non bastava a render ragione di quel benedetto giro di sole, il Castelvetro affermava che l'azione non si poteva neppure " ristringere in tanto brieve tempo, che il popolo si sdegnasse, se si vedesse essere stato invitato in theatro con tanto suo disagio, o per una hora o per due anchora „ (Ivi, p. 168)! Sicchè proprio il popolo doveva levarsi il gusto di stare circa 12 ore senza soddisfare alle più urgenti necessità corporali; giacchè il C., nel luogo citato, non omette di fondarsi su questo, per fissare il giro di sole a 12 ore e non più.

[3] Così il Castelvetro biasima in più luoghi Plauto e Terenzio, per aver messo

che cosa stesse la vera ragione delle regole dettate da lui![1] E sforzandosi di obbedire scrupolosamente a cosiffatte norme, visse stentatamente la tragedia italiana nel secolo XVI e anche più stentatamente nel XVII, quando in Francia la sollevavano a grande altezza, ingegni davvero potentissimi, Pietro Corneille e Giovanni Racine, quantunque s'aggirassero anch'essi nello stretto ambito delle medesime regole, che le teoriche degli eruditi e l'esempio dei poeti italiani avevano fatte trionfare anche in Francia, aiutati forse dagli opposti eccessi mostruosi, a cui v'era giunto il dramma sacro. Anzi a quelle regole (che pur tuttavia la pratica e il senso retto dell'arte e della scena fece interpetrare qualche volta con certa maggior larghezza, specialmente dal Corneille, che volle trasformata l'unità di tempo in *unità di giorno* e l'unità di luogo in *unità di città*, o anche in indeterminatezza di scena)[2] se ne aggiunsero delle nuove, secondo l'indole del popolo francese, o secondo i criteri artistici dei poeti. Così fu ribadito il precetto di non insanguinare la scena;[3] così si

---

in commedia azioni, che non potevano comprendersi nel giro di 12 ore (V., p. es., *Op. cit.*, p. 109, 168).

[1] V. sopra p. 454, n. 2; anzi financo ad Omero il Castelvetro voleva insegnare il miglior modo di dividere nei vari canti i suoi poemi (Loc. cit., p. 110).

[2] *Disc. III: Sur les trois unités* etc.; p. 580, 583. E il giorno voleva di 24 ore, che potessero allungarsi anche fino a 30. Meschina e angusta libertà, che pur il Voltaire, commentandolo, gli lesinava, scrivendo: " Se voi fate versar più lacrime, stendendo la vostra azione a 24 ore, prendete pure il giorno e la notte; ma non vi spingete più oltre: allora l'illusione sarebbe troppo distrutta! „ E il p. Brumoy, nel *discours sur l'origine de la tragédie*, che è il II di quelli ch'ei premette al suo *Théatre des grecs*[3] (Paris, 1763) dice, quanto al tempo, che la tragedia non solo deve avere un'estensione minore dell'epopea, ma " non può soffrire, se non una misura determinata, per non disgustare lo spettatore obbligato a percorrerla senza riposo e senza interruzione. È dunque naturale che la misura dell'azione non superi di molto quella della rappresentazione. Tale è la regola del buon senso, che la riflessione suggerì a Eschilo e più nettamente ai suoi successori, per la considerazione che un'azione rappresentata deve essenzialmente somigliare all'azione reale di cui è l'immagine. Perchè, senza di ciò, non c'è più imitazione, non più illusione, non più verisimiglianza, e per conseguenza non più ammirazione „ (T. I, p. 86). E quanto al luogo (ivi, p. 88-90): " Nulla sarebbe stato più facile agli autori tragici e ad Eschilo loro modello (giacchè per il Brumoy è sempre Eschilo il padre delle regole, per quanto possa parere strano veder citato qui proprio l'autore delle *Eumenidi*), che seguire un eroe ora nella stanza dove medita il disegno delle sue imprese, ora in una pianura dove combatte. Ma questo era nella natura? No, senza dubbio. (Pare impossibile, ma dice proprio così). Lo spettatore può anche concorrere a ingannarsi sulla durata maggiore o minore d'un'azione, purchè non passi certi limiti e purchè gl'intervalli siano regolati con arte; ma non potrebbe così grossamente ingannarsi sul luogo della scena, da figurarsi di passare da un palazzo a una campagna, da una città ad un'altra, mentr'egli si vede chiuso in un luogo determinato.... L'arte non giunge nemmeno a tanto, da sedurre lo spettatore sulla estensione maggiore o minore della scena; bisogna che la scena si veda, e quindi che sia limitata, non in generale al recinto d'una città, d'un campo, d'un palazzo; ma a una determinata parte d'un palazzo, d'una città, o d'un campo. La cosa è tanto naturale (*sic*), che parrebbe si fosse dovuta trovar subito, o almeno ricordarsi che era già stata inventata dai Greci. E nondimeno vediamo che nel secolo scorso ci vollero un'infinità di lunghi e dotti discorsi a dimostrare il bisogno di questa esatta unità, di cui pure il Corneille non volle convenire interamente „.

[3] Il Corneille, seguito dal Metastasio, avrebbe soltanto allontanato dalla scena

stabilì che il primo atto dovesse contenere come in germe tutta l'azione e " chiudesse la porta a qualunque cosa volesse introdursi nel resto del poema, „ nè alcun personaggio nuovo potesse apparire nel seguito della tragedia, se non chiamato e conosciuto e introdotto da qualcuno di quelli che nel primo atto apparivano.[1] Così si volle che la scena non rimanesse mai vuota e che le singole *scene* (come si chiamarono le varie parti degli atti, le serie dialogiche di cui questi si componevano e i cui limiti erano determinati dall'apparir di qualche nuovo personaggio e dal partirsi dei presenti) fossero intimamente legate fra loro, sicchè nessun nuovo personaggio comparisse improvviso, o le sue parole e i suoi atti fosser tali, che non si rappiccassero alla scena immediatamente precedente.[2] D'altra parte, invece, si dette larga parte nella tragedia all'amore, che rarissimo e sempre puramente accessorio era entrato nelle tragedie antiche.[3] La bellezza di molte tragedie della scuola classica francese, che seguitò poi nel secolo XVIII massimamente con Francesco Voltaire, fece diffondere e stabilire sempre più le sue norme, che si dicevano aristoteliche; e con tali norme lievemente modificate in modo da accostarsi più all'antica semplicità, severità e grandezza,[4] rinnovò la tragedia italiana Vittorio Alfieri, che non ebbe soltanto grande ingegno drammatico, ma soprattutto fu mosso a scrivere da un nobile e altissimo fine, credendo e volendo " che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria,

---

le atrocità incredibili, che appunto per tale incredibilità giudicava essere stato vietato da Orazio (*Art. poet.*, 185-188) che si rappresentassero sulla scena; ma il Voltaire biasimava Orazio stesso di aver considerato la cosa sotto quell'aspetto, dicendo non doversi por sulla scena quel che produca ribrezzo (CORNEILLE, *Disc. II*, p. 569). E anche l'Alfieri, nella celebre lettera a Ranieri Calsabigi, che pubblicò insieme colle sue tragedie, scriveva: " Molte cose si sanno, non se ne può dubitare, ma il non vederle basta perchè il ribrezzo non ecceda „. *Opere* (Pisa, 1821), vol. V, p. 61.

[1] CORNEILLE, *Disc. I*, pag. 557.

[2] CORNEILLE, *Disc. III*, pag. 557. Egli tuttavia considerava la cosa come un ornamento, non come una regola: ma il Voltaire soggiungeva: " Questo ornamento della tragedia è divenuto una regola, perchè si è sentito quanto fosse divenuto necessario „.

[3] BRUMOY, *Op. cit.*, Disc. III, § XIX, p. 214, e cfr. § XXIII, p. 230, dove dice questa cosa condannata dal buon senso e dalla ragione. Ma tutte le norme della tragedia francese classica puoi veder raccolte in BOILEAU, *Art poëtique*, III, 15-159.

[4] Così, poca o punta parte diede all'amore, e volle che l'*amor tragico* fosse ben altra cosa da quello che si cantava in madrigali e sonetti; soppresse i *confidenti*, cioè i personaggi che non avevano vera parte nell'azione, ma solo ascoltavano i sentimenti o i segreti dei personaggi principali, rendendo loro soltanto conforti e consigli. E come intendesse la tragedia dichiarava nella citata lettera al Calsabigi così: " La tragedia di cinque atti pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultatori o spettatori; la tragedia di un sol filo ordita, rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno vogliono pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me; questa è la tragedia, che io se non espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita „. (Loc. cit., pag. 56).

veri conoscitori dei propri diritti e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnanimi „.[1] Anzi tali norme si fecero strada perfino in Inghilterra, dove Giuseppe Addison ed altri scrivevano tragedie di questo genere, sul principio del secolo XVIII, quando gl'Inglesi, in mezzo a strane vicende e aberrazioni teatrali, avevano abbandonato e quasi dimenticato il loro grande autore nazionale e i suoi drammi.

Ma nella seconda metà del secolo incominciò contro questo gusto dominante una fiera opposizione. Dopochè il grande attore David Garrick ebbe richiamato, nel 1741, sulle scene di Londra, il *Riccardo III* e poi più altri drammi dello Shakespeare, rinacque l'ammirazione per questo poeta e per l'arte sua, nè si tenne fra i confini britannici: anche in Francia lo Shakespeare si tradusse e imitò, a dispetto della scuola classica e specialmente del Voltaire, che gridò forte alla corruzione del buon gusto; ma già in più d'un luogo si levavano anche i critici a protestare contro la tirannia delle regole imposte alla tragedia dalla scuola classica francese. In Germania Efraimo Lessing incaricato di fondare in Amburgo un teatro nazionale, nel suo periodico *drammaturgia d'Amburgo*, in cui rendeva conto, ma da gran critico, degli spettacoli, che sul suo teatro si rappresentavano, ragionava acutamente contro la necessità del collegamento delle scene, dell'unità fisica o materiale di tempo e di luogo, che diceva fallace e non veramente osservata, quando si accumulavano in tempo e luogo ristretti, avvenimenti, che era moralmente impossibile si svolgessero in quei limiti. Notava come dell'unità del luogo nessun antico avesse fatto un precetto; ma soltanto dell'unità d'azione, della quale le altre due unità erano come conseguenze non interamente necessarie, ma rese quasi tali presso i Greci soltanto dalla presenza continua del coro.[2] E se, nella sua sconfinata venerazione per le opere dei Greci, egli conchiudeva, la tragedia non dover avere altre norme, che quelle registrate da Aristotele nella *Poetica*, secondo la pratica perfetta dei tragici ateniesi;[3] affermava pur anco che la più stretta regolarità non poteva compensare il minimo difetto nella pittura dei caratteri.[4] Verso il medesimo tempo, il nostro Metastasio, nel suo *estratto della poetica d'Aristotele*, ragionava anch'egli contro le nuove norme, e specialmente contro le due famose unità del tempo e del luogo, raccogliendo anche in buon numero esempi classici della

[1] Loc. cit., pag. 67.

[2] V. specialmente i numeri XLIV, XLV, XLVI della *drammaturgia;* e in generale tutto il lungo ragionamento intorno alla *Merope* del Voltaire e a quella del Maffei, che occupa i numeri XXXVI-L (dal 1 di settembre al 20 d'ottobre 1767. Ed. cit., p. 120, sgg., ma specialmente 148 sgg.).

[3] Nell'ultimo articolo, che dovrebbe formar da sè solo i numeri CI-CIV del periodico (19 aprile 1768). Ivi affermava di tener la *Poetica* " così infallibile come gli elementi d'Euclide „ e che la tragedia " non potrebbe allontanarsi d'un passo dalla via segnatale da Aristotele, senza allontanarsi altrettanto dalla sua perfezione „ (p. 336).

[4] St. XLVI, pag. 154.

loro inosservanza;[1] contro il divieto d'insanguinare la scena;[2] contro il concetto che l'imitazione drammatica dovesse essere esatta riproduzione dei fatti rappresentati.[3] Protestava contro l'idolatria dei critici francesi per Aristotele, nella cui opera rilevava talora incertezze e contraddizioni, e credeva la pratica della scena più sicura di tutte le dottrine e di tutte le teoriche;[4] e, con un'idea che fu pur manifestata e vivacemente tratteggiata da Ranieri Calsabigi,[5] consigliava al poeta che " presentasse a' suoi spettatori successivamente in diversi gruppi, come in diversi quadri, le diverse azioni, senza le quali non sarebbe verosimile la principale, " ma rappresentando, non già narrando; ai vari quadri avrebber corrisposto i vari atti; e " ogni nuovo quadro essendo circoscritto e distinto, senza violare qualunque più sofistica regola, può supporre altro tempo ed altro luogo ".[6] Più ardito di tutti il Baretti, difendendo vivacemente lo Shakespeare dai biasimi del Voltaire, ponendo come per fondamento che il fine della drammatica era il diletto, e che tutti vanno al teatro per divertirsi, e che era ridicolo il parlar d'illusione degli spettatori; non solo giudicava interamente inutili le due unità del tempo e del luogo, ma metteva quasi in un fascio con quelle anche l'unità dell'azione, dicendo che, se Aristotele l'aveva raccomandata, l'aveva fatto, perchè non conosceva ai suoi tempi opere che non l'avessero: " Al suo tempo si rappresentavano drammi, che contenevano un solo avvenimento, e riuscivano a meraviglia. Che cosa fece Aristotele? Ne studiò l'artifizio, e lo ridusse in regole. Se dunque allora si fossero rappresentati drammi con due, tre, quattro o cinquanta avvenimenti, e fossero riusciti bene, non vi pare che egli avrebbe cercato ugualmente d'indovinare per quali modi essi piacevano come quegli altri, e ridotti codesti modi in precetti? "[7] In sostanza dunque, egli non ammetteva regole di sorta, salvo una sola: " Basta che i caratteri non si smentiscano e siano costantemente gli stessi in tutte le situazioni nelle quali l'autore ce li presenta ".[8] E nello Shakespeare lodava massimamente lo stupendo tratteggiamento dei caratteri, e

---

[1] *Estr. della Poetica d'A.*, cap. V, p. 81 sgg. In *Opere di P. M.* London (ma Livorno, Masi) 1783, vol. XII.

[2] Ivi, cap. XI, p. 194 sgg.

[3] Ivi, cap. IV, p. 54 sgg.

[4] Passim; e per es., c. V, p. 121, c. X, p. 187 etc. In questo, come in più altre cose, si accordava col Corneille, il quale chiudeva l'ultimo dei suoi discorsi sulla tragedia, dicendo: " È facile agli speculativi d'essere severi; ma se volessero metter fuori dieci o dodici poemi di questa natura, probabilmente allargherebbero le regole molto più ch'io non faccia, appena avessero conosciuto per esperienza in che strette metta la loro esattezza e quante belle cose sbandeggi dal nostro teatro ". Loc. cit., pag. 584. Cfr. anche MANZONI, *Lettre a Mons. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, pag. 287 (In *Opere varie*, Milano 1881).

[5] Nella lettera critica del 20 d'agosto 1783, all'Alfieri, stampata in fronte alle tragedie di questo, in molte edizioni.

[6] *Estratto* cit., c. V, pag. 118.

[7] Traduz. del Morandi, nel citato libro *Voltaire contro Shakespeare* etc., pag. 95. V., pel rimanente, ivi, pag. 90 sgg.

[8] Ivi, pag. 93.

anche la varietà e molteplicità loro in ciascun dramma, che credeva dovessero assicurare alle opere del grande inglese più lunga vita che a tutte le tragedie regolari possibili e immaginabili.[1]

Nè questa opposizione si fermò qui. In Germania, s'era dovuto chiudere il teatro d'Amburgo; ma appena cinque anni dopo usciva il *Götz di Berlichingen* di Volfango Goethe, che apriva una bella serie di drammi del medesimo autore e, insieme colla traduzione dello Shakespeare fatta dal Wieland, metteva sulla medesima via gloriosa il diciottenne Federigo Schiller: la Germania aveva oramai davvero il suo teatro nazionale, tutto diverso dal teatro tragico francese e sciolto dalle strette regole di questo. Ivi poi sorgeva la scuola romàntica, e uno dei suoi corifei Feder. Augusto Schlegel si levava a propugnare la tragedia storica di argomento nazionale sciolta dalle unità del luogo e del tempo, di cui osservava neppur gli antichi aver fatto un vero precetto, e dalle altre regole successivamente prescrittele.[2] La sua voce aveva poi un'eco potente in Italia, dove si fecero banditori di queste idee i romantici nostri, e massimo di tutti Alessandro Manzoni, che predicò, per così dire, col ragionamento e coll'esempio: compose, in fatti, due tragedie, di cui la storia nazionale gli porse gli argomenti, il *Carmagnola* e l'*Adelchi*, nelle quali cercò di rispettare al possibile la verità storica, senza affollare e travisare gli avvenimenti per costringerli nei limiti che avrebber voluti le unità del tempo e del luogo, e di ritrarre e dipingere i caratteri per modo, che avessero e verità, e vita, e coerenza, e grandezza. Mandò innanzi alla prima una *prefazione*, in cui diceva, nel giudicare un lavoro doversi guardare soltanto al fine che l'autore si propone, alla sua ragionevolezza, e s'egli abbia saputo o no conseguirlo: il che escludeva, naturalmente, l'osservanza o l'inosservanza di certe regole; e quanto alle unità del tempo e del luogo confermava quel che aveva detto lo Schlegel, che quelle che s'eran date per regole non erano se non notizie di fatto; che il fondamento che più tardi s'era voluto dar loro della verosimiglianza o dell'illusione scenica non reggeva, perchè la verosimiglianza dipende tutta dalla relazione

---

[1] MORANDI, *Op. cit.*, pag. 96-98.

[2] Anch'egli, come il Baretti ed il Metastasio, nega che l'illusione scenica stia „nel prender l'imitazione per la realtà „; e quanto alle unità del tempo e del luogo, oltre a notarne qualche inosservanza negli antichi, rileva la diversa condizione di loro e dei moderni per questo rispetto; sia (come già aveva notato il Metastasio) per la diversa struttura dei teatri, e per la sostituzione del calar del sipario ai canti del coro; sia per la diversa natura del gusto greco e del moderno. Egli dice che il gusto greco era, per così dire, *statuario*, cioè si compiaceva di vedere le cose rappresentate in sè sole, senza tener conto di quel che le circondava, come avviene nelle statue o nei gruppi scolpiti; il moderno invece è *pittoresco*, cioè sente il bisogno di vedere, come nei quadri, le cose accompagnate e circondate da tutto il loro ambiente, dalle circostanze accessorie concomitanti, che meglio rispondono alla realtà, nella quale non possono mancare. V. la lez. IX del suo *Corso di letteratura drammatica*. Vol. II, pag. 65 sgg. della traduzione del Gherardini (Milano, 1817).

che le parti dell'azione hanno fra loro: lo spettatore non è parte dell'azione, *la platea non entra nel dramma;* se no, sarebbe ridicolo e inverosimile che gli attori venissero a dire o a confidare i loro segreti dinanzi al pubblico; il quale, d'altra parte, di cosiffatta verosimiglianza o inverosimiglianza non si curava affatto, come mostravano esempi di drammi rappresentati nella stessa antica Grecia, non che in Inghilterra, in Ispagna, in Germania; anzi, anche in Francia a quelle unità si era data un'estensione convenzionale, che toglieva ogni fondamento alla voluta illusione; infine le due unità impedivano molte bellezze e producevano molti inconvenienti. [1] Contro di lui si levò un critico francese, lo Chauvet, dicendo che quelle due unità avevano natural fondamento nell'unità dell'azione e nella determinatezza dei caratteri, che mal si sarebbero potute mantener senza quelle; onde il Manzoni, come dice il Morandi, [2] " arrotò meglio i ferri, e rispose subito con quella lunghissima lettera in francese, che si ristampa tuttora anche in Francia, e in cui la questione è trattata da cima a fondo, con argomenti vecchi e nuovi, ma tutti del pari sicuri e definitivi ". Non si possono qui riferire, per non andar troppo in lungo: basti il dire che produsse il suo effetto; anzi forse più che l'autore non volesse; perchè nelle composizioni drammatiche della scuola romantica francese si andò poi all'eccesso opposto, varcando anche i giusti limiti, che l'unità dell'azione richiedeva, come riconosceva il Manzoni stesso. [3]

Raccogliendo ora quel che si può da questa esposizione succinta e imperfetta, ma, per il luogo dov'è, forse anche troppo estesa, di questioni tanto lungamente dibattute, e cercando di ricavarne che cosa sia la tragedia e per la sostanza e per la forma, mi pare che si possa dir quanto segue:

---

[1] Fra i quali basti qui accennare questi quattro enumerati dal M. nella cit. lettera allo Chauvet, rispetto alle tragedie storiche: " 1° Nella scelta fra gli avvenimenti che si rappresentano innanzi allo spettatore e quelli che gli si fan conoscere soltanto per via di narrazioni, uno si regola su una norma arbitraria e non sulla natura degli avvenimenti stessi e sulle loro relazioni coll'azione. 2° Si costringono nello spazio stabilito dalla regola più fatti che la verosimiglianza non permetta. 3° Con tutto questo, si omette pur anco molta materia altamente poetica somministrata dalla storia. 4° Ed è la cosa più grave, si sostituiscono cause di pura invenzione alle cause che hanno realmente determinato l'azione che si rappresenta ". Loc. cit., pag. 298. E quanta bellezza potesse scemare l'osservanza forzata delle due unità aveva mostrato evidentemente con un bel paragone dell'*Otello* dello Shakespeare con la *Zaira* del Voltaire. Ivi, pag. 294.

[2] *Op. cit.*, pag. 111.

[3] " Si dica che quanto maggiore spazio e durata un'azione comprende, tanto più risicherà di perdere quel carattere d'unità così delicato e così importante per rispetto all'arte; e si dirà con ragione; ma dalla necessità, che ha l'azione, di limiti di tempo e di luogo concludere che si possano stabilir questi limiti precedentemente in modo uniforme e reciso per tutte le azioni possibili; spingersi fino a fissarli col compasso e coll'orologio alla mano; questo non potrà mai farsi, se non per una convenzione puramente arbitraria ". *Lettre à M. C.*, p. 285. Cfr. p. 296.

La *tragedia* è rappresentazione d'un qualche gran fatto, com'erano per gli antichi massimamente i miti eroici e per i moderni i fatti registrati nelle sue pagine dalla storia, nel quale s'adoprino personaggi mossi da alti sentimenti e da veementi passioni, o travagliati da tremende sventure; atto a commuovere potentemente gli animi degli spettatori, a tenerli in ansietà per le sorti dei personaggi, e massimamente del protagonista, e non tanto per l'esito finale dell'azione, che può esser preconosciuto,[1] quanto per il modo nel quale a quello si giunge per una serie di accidenti, che siano naturalmente e intimamente legati fra loro a formare un tutto compiuto, e diano occasione al carattere dei personaggi di manifestarsi evidentemente e potentemente, e alle loro passioni di venir rappresentate nel loro natural processo e nelle loro logiche conseguenze. Ben è che l'azione sia unica, per quanto vari ne possano essere gli episodi, perchè l'attenzione non venga distratta da quel che più preme, nè l'ansietà o la commozione perda d'intensità nello sparpagliarsi intorno a persone e soprattutto ad avvenimenti e casi diversi; e che proceda rapida, calda, naturale al suo fine, senza inutili digressioni, o parti di cui non si veda la necessità. L'azione e la manifestazione del sentimento debbono riempirla, e non avervi troppo gran parte la narrazione; il dialogo avvicendarvisi concitato, e pur naturale e dignitosamente spigliato, senza che lo raffreddino troppo lunghi sproloqui, nè frequenti generali sentenze. È insomma un alto e grave componimento, che tiene fra i componimenti drammatici il posto, che fra i narrativi tiene l'epopea; ed alla sua altezza e gravità deve corrisponder la forma grandeggiante, dignitosa e severa, e pur senza ricercatezze nè artifizi; perchè, se rappresenta fatti e passioni non comuni nè ordinarie, deve pur ritrarre il linguaggio, che possa venir naturalmente sulla bocca d'uomini, che in mezzo a quei fatti e agitati da quelle passioni si trovino. Quanto al metro, vi s'è adoperato presso di noi, salvo rare eccezioni, l'endecasillabo sciolto, attissimo a esprimere la varietà dei sentimenti, a spezzarsi variamente

[1] V. intorno a ciò le notevoli considerazioni del Lessing e quelle del Diderot, ch'egli cita. *Hamburg. Dramat.*, Stück XLVIII, IL; p. 160 sgg.

secondo le necessità del dialogo, ad essere armonioso senza cantilena, a congiungere naturalezza e gravità.

La tragedia si divide ora in *atti*, cinque per lo più, separati fra loro dal calar del sipario, che nasconde per qualche tempo agli spettatori la scena, e composti di un numero indeterminato di serie dialogiche, o *scene*, che hanno la varia estensione, che il proceder dell'azione richiede.[1] Credo che

[1] Vedasi, come esempio, la tela del *Saul* dell'Alfieri, che è la più celebre tragedia italiana, sebbene sia forse più notevole come studio psicologico e come opera di grandiosa poesia, che come vera tragedia. E la parte che ne citeremo potrà pur dare un'idea della forma alta che alla tragedia conviene, della concitazione del dialogo, della varia e sostenuta armonia del verso, cui giova anche lo spesseggiar degli accenti.

La scena è in Gelboè, nel campo di Saul guerreggiante coi Filistei. Vi compare David, che si rivela a Gionata figliuolo di Saul e alla propria moglie Micol figliuola anch'essa del re. Dalle parole loro si sa dell'odio mortale di Saul (alimentato dalle suggestioni di Abner suo congiunto e gran generale), che aveva costretto David a cercar rifugio presso i Filistei, dai quali egli s'è ora partito, perchè combattono contro gl'Israeliti e contro Saul, al quale David vuole offrir piuttosto la vita, che combattergli contro. Vuol pertanto presentarglisi, e solo consente d'aspettare il momento che a Gionata e a Micol parrà opportuno. (Atto I).

Al principio del II atto, Saul apparisce ondeggiante tra la speranza e il timore per la pugna imminente. Abner, che prende a parlare come per confortarlo, gli dice parole d'odio contro i sacerdoti e contro David, per le quali ripiomba nel suo furioso dolore. Invano tentano poi Gionata e Micol di placarlo; ma ecco David che gli si presenta improvviso, offrendogli il capo, e alle calunnie d'Abner opponendo le sue devote proteste di riverenza e d'amore, e la prova di questi nel brano del manto reale tagliato da lui con la spada a Saul dormiente nella grotta d'Engaddi. Saul, vinto, lo abbraccia e ordina che abbia egli il supremo comando nella prossima battaglia.

Approva David (atto III) l'ordine della pugna disegnato da Abner, al quale assegna il primo e più onorevole luogo, sol consigliando che s'aspetti a combatter la sera, quando cesserà un vento infesto agli Israeliti; ma si propone di partire subito dopo la pugna. Micol intanto l'avvisa che Saul, dopo certe parole d'Abner, è novamente mutato; ed ecco infatti apparire Saul vaneggiante sorretto da Gionata, e che infuria maggiormente, a veder che David cinge la spada con cui aveva reciso il capo a Golia, e che il sacerdote Achimelech aveva data a lui inerme, togliendola dal tempio, dove pendeva come voto. A preghiera di Gionata, tenta David di placar quella furia col canto; ma l'animo irrequieto del re non vi trova se non momentanei sollievi e dà finalmente in una furia più feroce delle altre, tanto che cerca di uccider David, che si salva colla fuga.

Invano si prova Gionata (atto IV) a placar l'animo del padre, ricordandogli le virtù del genero: Saul ne vuole la morte, e impone a Micol di recarglielo innanzi; e ad Abner, che giunge, recando seco Achimelech, venuto in campo a pregare per la vittoria degli Israeliti, ordina che si combatta subito il mattino, per non far cosa consigliata da David, e che se questi venga nel campo, si uccida. Rimbrotta quindi acerbamente il gran sacerdote, e perchè è venuto in campo, e perchè dette la spada a David; e all'udirne le risposte, che son fieri rimproveri della sua empietà, ordina, invano opponendovisi Gionata, l'uccisione di lui e lo sterminio di tutti i sacerdoti del tempio di Nob. Così egli accumula sul suo capo l'ira del Signore, e la catastrofe s'avvicina terribile.

Nel V atto, Micol vuole indurre David, ch'essa aveva prima nascosto, a fuggir con lei l'ira del padre; egli vuole invece andare a combattere; ma quando sa da Micol della strage dei sacerdoti, rinunzia ad unirsi con chi ha sfidato così la maledizione di Dio; ma vuol fuggir solo, per non togliere a Saul il sostegno della figlia. Micol rimasta sola s'accosta alla tenda del padre, che geme furiosamente ed esce sulla scena vaneggiando disperato per paurosi fantasmi; e cerca invano di rich amarlo in se stesso e confortarlo. Ma ecco intanto giungere Abner,

consigliasse questa divisione, insieme col precetto contenuto in un verso d'Orazio, l'esempio delle commedie latine. Il coro, che era tanta parte dell'antica tragedia dei Greci e ne separava i vari episodi, nelle moderne, destinate ad essere solamente recitate senz'accompagnamento di musica, è sparito, come non conciliabile con la rappresentazione; e se da alcuni autori s'è pur talvolta adoperato, è stato tutt'altra cosa da quel che era nelle tragedie antiche. [1]

---

con pochi soldati fuggitivi (Scena IV):

Abner

O re infelice!... Or dove,
Deh! dove corri? Orribil notte è questa.

Saul

Ma perchè la battaglia?...

Abner

Di repente
Il nemico ci assale: appien sconfitti
Siam noi...

Saul

Sconfitti? E tu, fellon, tu vivi?

Abner

Io? per salvarti vivo. Or or qui forse
Filiste inonda: il fero impeto primo
Forza è schivare: aggiornerà frattanto.
Te più all'erta quassù, fra i pochi miei,
Trarrò.

Saul

Ch'io viva, ove il mio popol cade?

Micol

Deh! vieni... Oimè! cresce il fragor: s'inoltra...

Saul

Gionata... e i figli miei... fuggono anch'essi?
Mi abbandonano?...

Abner

Oh cielo!... i figli tuoi...
No, non fuggiro... Ahi miseri!...

Saul

T'intendo:
Morti or cadono tutti...

Micol

Oimè! I fratelli?...

Abner

Ah! più figli non hai.

Saul

– Ch'altro mi avanza?...
Tu sola omai, ma non a me, rimani –
Io da gran tempo in cor già tutto ho fermo:
È giunta è l'ora – Abner, l'estremo è questo
De' miei comandi. Or la mia figlia scorgi
In securtà.

Micol

No, padre, a te dintorno
Mi avvinghierò; contro a donzella il ferro
Non vibrerà il nemico.

Saul

Oh figlia!... Or taci.
Non far, ch'io pianga. Vinto re non piango.
Abner, salvala, va'; ma, se pur mai
Ella cadesse in fra nemiche mani,
Deh! non dir, no, che di Saulle è figlia;
Tosto di' lor, ch'ella è di David sposa;
Rispetteranla. Va'; vola...

Abner

S'io nulla
Valgo, fia salva, il giuro; ma ad un tempo
Te pur...

Micol

Deh!... padre... io non ti vo', non voglio
Lasciarti...

Saul

Io voglio; e ancora il re son io.
Ma già si appressan l'armi; Abner, deh! vola;
Teco, anco a forza, s'è mestier, la traggi.

Micol

Padre!... e per sempre?... *(parte con Abner)*

Saul

Oh figli miei!... Fui padre.
Eccoti solo, o re; non un ti resta
Dei tanti amici, o servi tuoi. – Sei paga,
D'inesorabil Dio terribil ira? –
Ma tu mi resti, o brando; all'ultim'uopo,
Fido ministro, or vieni. — Ecco già gli urli
Dell'insolente vincitor; sul ciglio
Già lor faccole ardenti balenarmi
Veggo, e le spade a mille... – Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da re, qui... morto.

(Si trafigge; sopraggiungono i Filistei vittoriosi, in folla, gridando. Cala il sipario).

[1] Dal sunto, che abbiamo fatto, dell'*Edipo re* apparisce quale fosse l'ufficio del coro nelle antiche tragedie: oltre a separar gli episodi, faceva anche come da cornice e da fondo ad un quadro: rappresentava, per così dire, l'ambiente, in mezzo a cui l'azione si svolgeva, esprimeva i sentimenti o i pensieri che questa doveva suscitare, e spesso rivelava l'insegnamento morale, che ne potevano ricavare gli spettatori: ma insegnamenti o sentimenti che fossero, erano sempre rispondenti all'indole delle persone, di cui esso coro si componeva, e dovevano innestarsi naturalmente a tutta l'azione drammatica. Aristotele (*Poet.*, XVIII, 18) diceva che doveva esser come un attore e parte integrante del tutto (cfr. ORAZIO, *Art. poet.*, 193-195) e condannava l'uso introdotto da Agatone di

b) I. Anche prima e molto più della tragedia si coltivò in Italia nel secolo XVI la commedia; sia perchè i poeti comici latini s'ebbero più alla mano che i tragici greci, sia perchè l'imitazione dei caratteri ridicoli tornava più facile e più confacente all'indole dei nostri autori, che ne avevano dati splendidi esempi nelle novelle e vi si erano adoprati nelle Sacre Rappresentazioni e nelle farse. A ogni modo, non molto dopo le prime recitazioni di commedie plautine o terenziane, se ne ebbero imitazioni in lingua volgare, sui primi del secolo XVI, per opera di Bernardo Dovizi e Lodovico Ariosto;[1] e la cosa piacque tanto, che fu il principio d'una produzione copiosissima. Copiosissima, ma, generalmente parlando, nè originale, nè buona. Salvo rare eccezioni, le commedie poco o punto s'allontanarono dai modelli, che davano quelle conservate di Plauto e di Terenzio, le quali spesso furono piuttosto tradotte che imitate; talvolta adattate, con garbo maggiore o minore, alle usanze contemporanee e non di rado con infelice mischianza di moderno e d'antico, di cui avevano già dato più esempi le Sacre Rappresentazioni.[2] Tal altra si mescolarono in un complesso unico parti prese da più commedie antiche, o si cercò la novità nell'avviluppare stranamente l'intreccio dell'azione rappresentata, in modo che ci vuole attenzione, per rac-

fargli cantare degli *embólima*, o canti che coll'azione non avevano che fare. Or fra i nostri, p. es., il Niccolini, nell'*Arnaldo*, pur cercando di conseguir quel che abbiamo accennato, moltiplicò i cori e variò di continuo le persone di cui gl'immaginava composti; il Manzoni, invece, ne pose in una tragedia uno solo, due in un'altra, nè guardò che fossero alla fine di qualche atto; non disse di chi si componessero, nè l'avrebbe potuto fare, perchè in quei cori esprime egli il sentimento suo, non quelli che avesser potuto appartenere alle persone, in mezzo a cui l'azione avveniva. Giustificava questo con le parole dello Schlegel, che nelle tragedie greche " il coro è da riguardarsi come la personificazione dei pensieri morali, che l'azione ispira, come l'organo dei sentimenti del poeta, che parla in nome dell'intera umanità „. Ma intendeva che i cori greci non erano " combinabili col sistema tragico moderno, „ e conchiudeva: " senza indagare se questi cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che sieno destinati alla lettura „. *(Prefaz. al Conte di Carmagnola. Loc. cit.*, pag. 202); il che ne fa veri *embólima*, cose al tutto separate dalla tragedia: come d'altra parte il farli strettamente legati all'azione drammatica, come quelli del Niccolini, basta a render la tragedia non rappresentabile. Ben li aveva introdotti il Racine nell'*Esther*, ma musicati e cantati; ed era una tragedia di genere ben diverso dalle altre. Basti che era fatta per esser rappresentata dalle educande di S.t Cyr. *Athalie* non fu, lui vivo, rappresentata.

[1] La *Cassaria* dell'Ariosto fu rappresentata a Ferrara nel carnevale del 1508; i *Suppositi* l'anno seguente; la *Calandria* di Bernardo Dovizi a Urbino il 6 di febbraio del 1513.

[2] Son notevoli queste parole dell'importantissimo dialogo fra il Prologo e l'Argomento, premesso alla *Strega* commedia del Lasca (Antonfrancesco Grazzini), che precorrono di due secoli la critica del Baretti e la pratica del Goldoni: " Aristotile e Orazio viddero i tempi loro, ma i nostri son d'un'altra maniera: abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere, e però bisogna far le comedie in altro modo: in Firenze non si vive come si viveva già in Atene e in Roma; non ci sono schiave, non ci si usano figliuoli adottivi... Questi tuoi dottori e artefici fanno un guazzabuglio d'antico e di moderno di vecchio e di nuovo, a tal che le loro composizioni riescono sempre grette, secche, stitiche, sofistiche di sorte, che elle non piacciono quasi a persona, come s'è veduto mille volte per esperienza „.

capezzarvisi, ai lettori: immaginiamo agli spettatori!, e i viluppi si sciolsero spesso per via di agnizioni quasi miracolose, non che poco verosimili, delle quali non mancavano esempi presso gli antichi e a cui allora sembravano dare più facile occasione e smarrimenti e ritrovamenti avvenuti in guerre e saccheggi, e massimamente nel sacco di Roma del 1527 o nell'assedio di Firenze del 1530. Particolarmente preferiti furono i casi e gl'impicci curiosi, che potevano nascere dalla perfetta rassomiglianza di due persone e specialmente di due gemelli, come nei *Menecmi* di Plauto, una delle più imitate fra le commedie latine. Nè vi fu maggior novità nei caratteri che si dipinsero: vecchi, per lo più avari, brontoloni e balordi, giovani dissipati e di null'altro solleciti che di piaceri amatorii, donne di mala vita, mogli infedeli, soldati spavaldi e vigliacchi, ingordi e spregevoli parassiti, servi furbi e malvagi, sempre intesi a gabbare i padroni vecchi e a favorire i vizi e i capricci dei padroncini o delle padrone: ecco i tipi che dalla commedia latina trasmigrarono nella nostra; solo vi si aggiunsero a quando a quando negromanti e frati o preti o medici scelti fra i peggiori che s'incontrassero, pedanti che facessero ostentazione ridicola di gretta e spropositata dottrina, e i soliti contadini goffamente e stolidamente malvagi già tratteggiati vivamente nelle Sacre Rappresentazioni e nelle farse.[1]

E come gli esempî, così anche le norme e le leggi della commedia si vollero cercar negli antichi; e perchè la *Poetica* d'Aristotele non ne dava espressamente quasi nessuna, si volle e si credè che dovessero valere anche per essa quelle stabilite per la tragedia[2] salva soltanto la differenza che doveva nascere dal por sulla scena i *peggiori* invece dei *migliori* e dall'intento di suscitare il riso, non la compassione e il terrore. E certo le condizioni richieste da Aristotele a ritrarre nella tragedia i costumi non erano meno opportune a ben tratteggiare i caratteri comici; e l'unità dell'azione, la buona condotta del nodo, la naturalezza dello scioglimento potevano, lasciando più riposata la mente dello spettatore, accrescerne il diletto e meglio fargli intendere e apprezzare quel che udiva e vedeva. Ma nella pratica, anche qui, o si esagerò, o si guardò più a quel che era accessorio o formale, che al più importante e ragionevole. Così i caratteri si mantennero, in generale, lodevolmente sempre uguali a se stessi, ma per farli rilevati e più viva-

[1] V. per tutto questo GASPARY, *Op. cit.*, Vol. II, parte II: c. XXIV in principio e c. XXX passim.

[2] Anzi, anche per l'epopea. Il Castelvetro (*Op. cit.*, pag. 174) argomentava che così dovesse essere, dal vedere che Aristotele, nel ragionare dell'unità d'azione della tragedia, citava l'esempio d'Omero; e il Dacier, traducendo in francese la *Poetica*, l'intitolava così: *La Poëtique d'A. contenant les règles les plus exactes pour juger du poëme héroïque et des pièces de théatre, la tragédie et la comédie.*

mente ridicoli, si fecero strani e scurrili, giungendo a inverosimili esagerazioni, non pitture, ma caricature, in cui, piuttosto che studiarsi di ritrarre con qualche profondità gli aspetti ridicoli della umana natura, si cercava di destare il riso colle fantastiche buffonerie della farsa.[1] Quanto poi alla condotta, non si trascurò la divisione in cinque atti, e si osservarono per lo più le unità del tempo e del luogo, molto più scrupolosamente che non avessero fatto gli antichi; ma si ebbe scrupolo molto minore a violare l'unità dell'azione, perchè, stimando segno d'abilità e buona fonte di diletto la novità e complicatezza dei casi rappresentati, s'intrecciarono e ingarbugliarono spesso più azioni, o più tele di avventure simultanee di diverse persone, che tutte dovessero richiedere l'attenzione degli spettatori, tanto da non potersi, a volte, discernere quale fosse la principale,[2] sciogliendo poi tanti viluppi, come abbiamo già veduto, per via di agnizioni più o men verisimili, delle quali, d'altra parte, non mancavano esempi anche nei novellieri. Segno, che il pubblico d'allora alla verisimiglianza non badava troppo; nè forse si curava neppure di capire esattamente come le cose procedessero nella commedia, pur di godersi lo spettacolo, ridendo via via delle piacevolezze e delle situazioni curiose o strane, che nel corso di questo gli ferivano gli occhi o gli orecchi. In fatti, così nelle commedie come nelle tragedie, s'introdussero fra atto e atto certe rappresentazioni molto spettacolose, con musica e danza e col canto di qualche madrigale, talvolta con la recitazione di qualche scenetta pastorale o mitologica, che ebbero nome di *intermedì* o *intermezzi*, connessi o no coll'azione rappresentata,[3] i quali presero a poco a poco tale ampiezza e importanza, che il Lasca si lamentava che si scrivessero oramai le commedie per gl'intermezzi, non questi per quelle.[4]

[1] Basti rammentare il vecchio Calandro della commedia del Dovizi, al quale il servo Fessennio insegna come si fa a morire e a rivivere, e che si crede davvero di farne, lì sulla scena, l'esperimento.

[2] " Nelle commedie italiane del secolo XVI si compenetrano quasi sempre l'un l'altro parecchi, due o tre, intrighi con isvariati episodi, e talvolta ci troviamo in un vero laberinto ed a mala pena possiamo ritenere il filo ". GASPARY, loc. cit., pag. 263.

[3] Posson darne un'idea queste notizie date dagli *Avvisi di Roma* del 1° di Novembre 1608: " Dopo le sontuose nozze celebratesi alli 19 in Fiorenza, seguitandosi nelle feste variamente ogni giorno, danno conto della commedia del sig. Michel Angelo Buonarroti, nipote del famoso Michel Angelo, detta *il Giudizio di Paride*, in versi sciolti, recitata da' Fiorentini, se ben con poca attentione. La quale ha allettato il popolo con li stupendi intermedj; sendo nel primo atto stato rappresentato la presa che fece Ulisse di Armeste; nel secondo un'aquila, dentro la quale la cantatrice di Montalto recitò un'aria con tal soavità, che avea più dell'angelico che dell'umano: nel terzo apparse una nave che voltava per le scene, sembrando in mare, che era cosa da stupire; nel quarto fu rappresentato Vulcano che battendo con i compagni sopra l'incudine, andava a tempo con istrumenti musicali; et quinto un balletto in aere dentro una nuvola volante, accompagnato da una musica rarissima ". Pubbl. in BONGI, *Le prime gazzette in Italia*. Nella *Nuova Antolog.* Vol. XI (giugno 1869), pag. 333.

[4] " Già si solevan fare gl'intermedj che servissero alle comedie: ma ora si fanno le comedie, che servono agl'intermedj ".

Avvenne così che il diletto dello spettacolo e della musica soverchiasse tanto la curiosità e la compiacenza degli eventi rappresentati o dei sentimenti espressi e dei caratteri tratteggiati, che nei teatri signorili e cortigiani s'abbandonò quasi del tutto, per amore degli spettacoli musicali, la rappresentazione delle tragedie e delle commedie, che rimasero in balìa delle compagnie girovaghe degl'istrioni avvezze a ricreare il popolo colle farse, alla cui scurrilità la commedia s'andò avvicinando sempre più. I pochi caratteri che essa ritraeva s'irrigidirono bentosto in certi personaggi convenzionali, ai quali si attribuì anche una patria determinata confacente all'indole e alla professione loro, facendoli inoltre parlare nella lingua o nel dialetto del luogo loro natale, come già avevano costumato coi contadini e con altri personaggi delle loro farse e delle loro commedie il Beolco ed il Calmo, veneti ambedue [1] ed insieme autori ed attori. Nacquero in tal modo le *maschere*, così chiamate perchè gl'istrioni, che ne sostenevano le parti, si coprivano il viso con una maschera varia secondo i vari tipi, il che mostra sempre più quanto fosse divenuta convenzionale e artifiziosa la pittura dei caratteri. I vecchi barbogi, vagheggini fuor di stagione, taccagni, brontoloni, o s'immaginarono intesi a far danari coll'esercitar la mercatura, e s'incarnarono nel *Pantalone* veneziano; o s'immaginarono, come il messer Nicia del Machiavelli, dottori di legge e congiungenti la balordaggine e il rimbambimento colla pedantesca superbia di una dottrina tutta formale, e diventarono il *dottor Balanzon*, che ebbe per patria la dotta Bologna e frammischiò al linguaggio volgare le spropositate citazioni latine; nei servi, che tanta parte avevano nella commedia classica, si raccolsero anche le qualità che erano state proprie dei contadini nelle farse, e ne venne un complesso buffonesco di malizia e di trivialità, ora mescolata con fina astuzia, ora con goffa balordaggine, sempre con non poca vigliaccheria, che fu lo *Zanni*, bergamasco, perchè di quella città uscivano molti o servi o facchini, e che prese nomi ed aspetti assai vari in *Arlecchino, Truffaldino, Brighella* etc.; mentre a Napoli il contadino che *s'inurba* ebbe per patria Acerra, e si rappresentò parimente un po' astuto, un po' sciocco, molto pauroso, sempre vivacissimo, sotto le celebri spoglie di *Pulcinella*. Le *servette* astute, vivaci, licenziose, si fecero per lo più fiorentine; [2] ma i tipi donneschi non ebbero, fra le maschere, troppa importanza. N'ebbe invece assai il carattere del soldato spaccamonti,

---

Nel citato dialogo, che va innanzi alla *Strega*. E poco prima: " Non è dubbio che la ricchezza e la bellezza degl'intermedj, i quali rappresentano per lo più muse, ninfe, amori, dei, eroi e semidei, offuscano e fanno parer brutta la comedia ".

[1] Andrea Calmo era veneziano, padovano Angelo Beolco celebre col nome di *Ruzzante*, ch'egli dava a un dei suoi contadini padovani, del quale, recitando, sosteneva la parte.

[2] Per lo più, ebber nome *Colombina*.

terribile a parole e nel fatto pauroso e vigliacco, che si fece spesso spagnuolo (*capitano Matamoros*), poi, per facile passaggio dai dominatori ai dominati, italiano del mezzogiorno, e che ebbe per lo più il nome di *capitano Spavento della Vall'Inferna*.

Quelle compagnie furono da principio non di rado dirette da uomini d'ingegno e di una certa cultura letteraria, che componevano essi stessi le commedie da rappresentare e che fecero così conoscere il teatro italiano anche oltre le Alpi, e massimamente in Francia; ma generalmente, seguendo anche in questo il costume, già tenuto nelle farse,[1] del recitare improvviso, non iscrissero per esteso tutta la commedia; ma soltanto la tela, o *scenario*, lasciando che poi ciascun attore, nella rappresentazione improvvisasse la parte sua. Indi i nomi di *commedia a soggetto* alle cose così recitate, come quello di *commedia dell'arte*, dal fatto che il tutto era opera di chi esercitava l'arte comica. Strana forma drammatica, che potè aver molta vivacità e molto brio, finchè fu in mano d'uomini culti e di molta prontezza d'ingegno; ma che poi si ridusse, com'era naturale, tanto più col dispregio in che si tenevano gl'istrioni, a una mostra meschina e triviale di lazzi, di scurrilità, di *arie di bravura* (luoghi comuni), che potessero far ridere il volgo, per quanto così avvezzo a vederli e sentirli, che, come ebbe a dire il Goldoni,[2] il pubblico sapeva già che cosa avesse a dir l'Arlecchino venendo sulla scena, prima che aprisse bocca. A questa miseria era ridotto il teatro comico italiano, mentre il francese si era (e forse prendendo le mosse o l'impulso dalla nostra commedia dell'arte) levato ad altezza grandissima per opera del Molière, che aveva ricondotta la commedia alle sue fonti, e soprattutto aveva adoperato uno spirito d'osservazione maraviglioso e un'arte di colorire vivacissima nel ritrarre i caratteri, ringiovanendo i tipi tratteggiati dall'arte antica e studiando gli aspetti brutti o ridicoli dell'animo umano nella vita del suo tempo. La gloria di lui mosse il nostro Carlo Goldoni a tentare di dar nuova vita, per la stessa via, al teatro comico italiano, e con miglior fortuna e miglior frutto di altri, che si accinsero alla stessa impresa, ma o con la rappresentazione di strampalate e ingarbugliate avventure romanzesche, come Pietro Chiari, o di fantasie spettacolose avvivate da maligno spirito satirico, come Carlo Gozzi; proclamò il gran principio dell'osservazione del vero e della natura, e ritraendo la vita dei suoi contemporanei delle più svariate condizioni e dipingendo

[1] Sembra probabile che dovessero improvvisare Nanni Cieco e l'Araldo, al modo come ne fa parlare il Varchi nella *Suocera* (a. II, sc. III. Vedi D'ANCONA, *Origini*, III. I. Vol. II, p. 37); e anche più, che così dovesse fare, almeno in qualche parte, chi aveva a rappresentare i *dialoghi di Ruzzante in lingua rustica* di Angelo Beolco, come rilevò il prof. Vittorio Rossi, in *Giorn. stor. d. lett. ital.* IX. p. 286, n. 3.

[2] *Teatro comico*, a. I, sc. II.

i costumi con un intendimento bonariamente satirico, aprì alla nostra commedia una via, che si batte tuttora, e con maggior libertà e larghezza, che le necessità dei tempi al Goldoni non consentissero. È, in sostanza, la commedia nuova dei Greci, la commedia di Terenzio e di Plauto; ma non dipinge, come generalmente aveva fatto nel secolo XVI, la vita e i costumi di tempi morti da secoli: osserva e pone, nella loro indefinita varietà, sotto gli occhi di coloro che vuole utilmente dilettare, i difetti, le passioni, i costumi, in una parola, la vita, che essi possono osservare nella sua realtà fuori del teatro.

II. Può pertanto definirsi la commedia la *rappresentazione di un qualche fatto o avventura della vita comune, per la quale si porga utile diletto agli spettatori, suscitandone il riso, sia col curioso succedersi di certi accidenti, sia colla viva pittura di certi tipi buoni o cattivi, spesso ridicoli, che si dicono caratteri.*

E però due principali specie se ne distinguono, secondo la diversa via, per la quale si cerca di procurare il diletto degli spettatori. Si chiamano *commedie d'intreccio* quelle, che tentano di raggiungere questo fine mediante la rappresentazione di curiosi accidenti, che si aggruppano e avviluppano a render imbrogliata e difficile la condizione di qualche personaggio, il quale poi, o per propria abilità, o per nuovi casi sopraggiunti, riesce a condurre le cose a buono e lieto fine; [1] si chiamano invece *commedie di carattere* quelle, in cui

[1] Tali erano, come appare da quel che abbiamo detto, le più fra le commedie del secolo XVI; ma per darne un'idea, metterò qui la tela d'una delle più curiose commedie d'intreccio moderne, cioè del celebre *Ventaglio* di Carlo Goldoni, che prende argomento da un'avventura villereccia di nessuna importanza. Villeggiano in un paesello una tal signora Geltrude con una nepote giovine, Candida, che s'è innamorata d'un certo sig. Evaristo. A Candida, che di sul terrazzo saluta lui, che va a caccia, cade e si rompe il ventaglio; ond'egli va dalla merciaia a comprarne un altro, il solo decente che quella abbia, per donarglielo senza che la zia lo sappia. A una domanda un po' indiscreta della merciaia, risponde in modo da non iscoprire la sua intenzione: e non trovando poi più Candida, va da Giannina, giovine contadinella, che era molto di casa di questa, perchè s'incarichi di darlo. Quella consente, ma non alla prima, e il colloquio lunghetto dà sospetto a Crespino calzolaio amante riamato della Giannina, a Coronato oste, cui il fratello di lei l'aveva promessa, e a Candida, che tornata sul terrazzo li vede. Cresce il sospetto, quando vedono Evaristo consegnare un involto; e la merciaia crede senz'altro che egli abbia comprato il ventaglio per donarlo a Giannina; e, quando questa, ai due giovani che la rimproverano, nega d'aver avuto nulla, dice a Crespino del ventaglio comprato da lei; onde un battibecco fra le due donne, e poi una lite fra i due giovani, che sono per venire alle mani. Entra allora di mezzo un certo Conte spiantato e gran ficcanaso, che promette a Coronato la sua protezione e di fargli avere a ogni modo la mano di Giannina, e ne ha la promessa di certo vino. (At-

l'autore mette il suo studio principale nel ritrarre vivamente e sotto tutti gli aspetti possibili, la natura, l'indole, i ca-

---

to I). — Candida poi, dopo aver voltato le spalle a Evaristo, che, prima d'andar via, l'avrebbe voluta avvertire, scende dalla merciaia per veder di scoprir qualche cosa, e fattasi dire con arte quel che la merciaia si figura, si sdegna per modo, che dichiara alla zia di non voler più ricevere in casa la Giannina. Intanto un certo barone del Cedro, amico d'Evaristo e del Conte che ambirebbe la mano di Candida, confida questa sua passione al Conte, che vuol prender la cosa sopra di sè, e gli promette di condurla a buon fine per la buona relazione che ha colla signora Geltrude; la quale, udita la proposta del Conte, non vi si mostra contraria, solo riservandosi di sentir la nepote; ond'egli intanto va a parlare per Coronato a Giannina, che si prende giuoco di lui. Vero è che dall'altra parte sembra aver fortuna migliore, perchè Candida indispettita dice subito di sì alla proposta fattale dalla zia, e in faccia al Conte leva di mezzo anche le condizioni, che questa, prudentemente, e per tirare in lungo, accennava. Giannina che andava per eseguire la commissione, sente tutto questo con maraviglia; ma pure si presenta a Candida, che la caccia via: tenta d'entrare in casa per forza, ma le è chiuso l'uscio in faccia, proprio quando giungevano il Conte e il Barone, il quale crede l'affronto fatto a sè, finchè chiarito l'errore, non consente ad entrare. Resta Giannina, colla bile che l'affoga, e ad Evaristo, che ritorna da caccia, dice quel che le è toccato e dà la novità del nuovo matrimonio, che si sta conchiudendo. Quegli non vuol crederle; ma accostatosi a bussare alla palazzina, non è ricevuto, anzi gli è sbattuto l'uscio in faccia. Dona allora sdegnato il ventaglio a Giannina, ma va poi nel giardino di un caffè dietro la palazzetta, per vedere di scorger Candida e parlarle. Intanto Coronato, che ha visto dare a Giannina il ventaglio, e Crespino che, giungendo, l'ha sentita scambiar con Evaristo parole amorevoli, fanno nuove scenate, cui prende parte anche il fratello di Giannina; la quale, stizzita e non sapendo come difendersi, dà il ventaglio a Crespino, che va per portarselo a bottega correndo; ma inciampa nel farmacista, che pur correva con certe sue medicine a casa della sig. Candida, cui era venuto male: cadono ambedue, e cade anche il ventaglio, di cui Coronato s'impadronisce. (Atto II).

Esce poi questi di bottega con un ragazzo, per portare il vino al Conte; e Crespino, andato nell'osteria per un boccale di vino, scorge sopra una botte il ventaglio e se lo riprende; onde, quando poi Coronato ritorna, si van canzonando a vicenda senza dir nulla. Escono frattanto il Conte e il Barone, al quale lo svenimento di Candida non è piaciuto per nulla, e vanno da Coronato a desinare insieme. Intanto si bisticciano di nuovo Giannina e la merciaia, che si propone di dire alla sig. Geltrude quello che sa, o che crede di sapere. Questa, che appunto usciva di casa, in cerca di Evaristo, per esser chiarita di certi biglietti trovati da lei a Candida, manda Crespino a cercarne ed entra da lei; ma in questo mezzo Evaristo dal giardino ha parlato con Candida, le ha detto perchè avesse comprato il ventaglio e perchè l'avesse dato a Giannina; ed essa l'ha creduto, ma per sua soddisfazione, vuole avere il ventaglio. Evaristo va però a richiederlo alla giovinetta, che gli dice come e perchè non l'ha più; va allora a cercarlo da Coronato, che gli dice che gli è stato rubato e non sa da chi nè come; ond'egli si dispera, e più che mai quando Candida, sentendo dello smarrimento, mostra di creder quel che non è, e si lagna dispettosamente d'esser messa " a fronte d'una villana ": sicchè ne cade quasi svenuto su d'una sedia del caffè, ed è poi dal fratello di Giannina portato in casa sua. Crespino, che appunto lo cercava, giunge in mezzo a quel tramestìo, e dimenticando l'ambasciata, resta sbalordito; sentendo poi da Giannina che tutto ciò accade per via del ventaglio e non intendendo come, vuol levarselo di mano, per non aver guai, e capitando lì il Conte, gliel'offre in dono, mostrando di far gran conto della sua protezione. Il Conte, pur cogliendo l'occasione di accaparrarsi un paio di scarpe nuove, lo gradisce, ripromettendosi di farsene onore: e giungendo lì il Barone, glielo mostra come cosa sua, proponendogli di donarlo alla signora Candida. Quegli accetta volentieri; ma poichè la signora Geltrude non è in casa, va nella spezieria a scriver certe lettere. Intanto Evaristo, avvisato da Giannina, che dalla finestra avea veduto il ventaglio in mano al Conte, va da questo per averlo. Sapendo che l'ha dato via (non però a chi) si adira, dicendo che darebbe per quel ventaglio cinquanta zecchini, anzi una tabacchiera d'oro di maggior valore, in cambio di quello. Il Conte ma-

ratteri di una o più persone, sicchè si rivelino nei loro atti

ravigliato, ma tirato dall'ingordigia del gioiello, va dal Barone, e con certi pretesti si fa rendere, benchè malvolentieri, il ventaglio, che torna così nelle mani d'Evaristo. Giunto allora Crespino, che gli fa l'ambasciata, egli, assicuratolo della fedeltà di Giannina, va dalla merciaia per parlare colla signora Geltrude; e intanto il Conte fa valere in modo molto ridicolo la sua protezione per Crespino. Esce intanto il Barone dalla farmacia e chiede al Conte del ventaglio, e quasi insieme escono dalla bottega la merciaia con Evaristo e Geltrude, che manda a chiamare Candida, sicchè si trovano presenti sulla scena quasi tutti i personaggi della commedia, cioè Evaristo, il Barone, il Conte, Geltrude, Candida, Giannina, Susanna (che è la merciaia) e Crespino.

Can. Che mi comanda la signora zia?

Gel. Andiamo a far quattro passi.

Can. (Ah, è qui quel perfido d'Evaristo!)

Gel. Ma che vuol dire che non avete il ventaglio? *(a Candida).*

Can. Non sapete che questa mattina si è rotto?

Gel. Ah sì, è vero; se si potesse trovarne uno!

Bar. (Ora è il tempo di darglielo). *(piano al Conte, urtandolo con premura).*

Con. (No, in pubblico no). *(piano al Barone).*

Gel. Signor Evaristo, ne avrebbe uno a sorte?

Eva. Eccolo a' vostri comandi. *(lo fa vedere a Geltrude, ma non glielo dà).*

Can. *(si volta dall'altra parte con dispetto).*

Bar. (Il vostro ventaglio!) *(piano al Conte).*

Con. (Diavolo! Oibò!) *(al Barone).*

Bar. (Fuori il vostro). *(al Conte).*

Con. (No, ora no), *(al Barone).*

Gel. Nipote, non volete ricevere le grazie del signor Evaristo?

Can. No, signora, scusatemi; non ne ho di bisogno.

Con. (Vedete, non l'accetta). *(al Barone).*

Gel. Si potrebbe sapere, perchè non volete ricevere quel ventaglio?

Can. Perchè non è mio, perchè non era destinato per me. *(A Geltrude con caricatura)* E perchè non è mio nè vostro decoro, ch'io lo riceva.

Gel. Signor Evaristo, a voi tocca a giustificarvi.

Eva. Lo farò, se mi vien permesso.

Can. Con licenza. *(vuol andar via).*

Gel. Restate qui, ve lo comando. *(Candida resta).*

Bar. (Che imbroglio è questo?) *(al Conte).*

Con. (Io non so niente). *(al Barone).*

Eva. Signora Susanna, conoscete voi questo ventaglio?

Sus. Sì, signore; è quello che avete comprato da me questa mattina, e che io imprudentemente ho creduto che l'aveste comprato per Giannina.

Gia. Oh, così mi piace: imprudentemente! *(a Susanna).*

Sus. Sì, confesso il mio torto, e voi imparate da me a render giustizia alla verità. Per altro, io aveva qualche ragione, perchè il signor Evaristo ve l'aveva dato.

Eva. Perchè vi aveva io dato questo ventaglio? *(a Giannina).*

Gia. Per darlo alla signora Candida; ma quando voleva darglielo, mi ha strapazzato, e non mi ha lasciato parlare. Io poi voleva rendervelo, voi non l'avete voluto, ed io l'ho dato a Crespino.

Cre. Ed io son caduto, e Coronato l'ha preso.

Eva. Ma dov'è Coronato? Come poi è sortito dalle mani di Coronato?

Cre. Zitto, non lo stiamo a chiamare; che, giacchè non c'è, dico la verità. Piccato sono entrato nell'osteria, per trovar del vino; l'ho trovato a caso, e l'ho portato via.

Eva. E che cosa ne avete fatto?

Cre. Un presente al signor Conte.

Con. Ed io un presente al signor Barone.

Bar. Voi l'avete riavuto! *(al Conte con sdegno).*

Con. Sì, e l'ho rimesso nelle mani del signor Evaristo.

Eva. Ed io lo presento alle mani della signora Candida.

Can. *(Fa una riverenza, prende il ventaglio, e ridendo si consola).*

Bar. Che scena è questa? Che impiccio è questo? Sono io messo in ridicolo per cagion vostra? *(al Conte).*

Con. Giuro al cielo, giuro al cielo, signor Evaristo...

Eva. Via, via, signor Conte, si quieti. Siamo amici, mi dia una presa di tabacco.

Con. Io son così: quando mi prendono per le buone, non posso scaldarmi il sangue.

Bar. Se non ve lo scaldate voi, me lo scaldo io.

Gel. Signor Barone...

Bar. E voi, signora, vi prendete spasso di me? *(a Geltrude).*

Gel. Scusatemi; voi mi conoscete poco, signore. Non ho mancato a nessuno dei miei doveri. Ho ascoltate le vostre proposizioni, mia nipote le aveva ascoltate ed accettate, ed io con piacere vi acconsentiva.

Con. Sentite? Perchè le avevo parlato io. *(al Barone).*

Bar. E voi, signora, perchè lusingarmi? Perchè ingannarmi? *(a Candida).*

Can. Vi domando scusa, signore. Ero agitata da due passioni contrarie. La vendetta mi voleva far vostra, e l'amore mi ridona ad Evaristo.

Con. Oh, qui non c'entro.

Eva. E se foste stato amante meno sollecito ed amico mio più sincero, non vi sareste trovato in caso tale.

Bar. Sì, è vero; confesso la mia passione, condanno la mia debolezza; ma detesto l'amicizia e la condotta del signor Conte. *(saluta e parte).*

Con. Eh, niente, siamo amici. Si scherza. Fra noi altri colleghi ci conosciamo. Amico, facciamo queste nozze, questo matrimonio.

Gel. Entriamo in casa, e spero, che tutto si adempirà con soddisfazione comune.

Con. *(Si fa fresco col ventaglio).*

Gel. Siete contenta d'aver nelle mani quel sospirato ventaglio? *(a Candida).*

Can. Non posso spiegare l'eccesso della mia contentezza.

Gia. Gran ventaglio! Ci ha fatto girar la testa dal primo all'ultimo.

Can. È di Parigi questo ventaglio?

Sus. Vien di Parigi, ve l'assicuro.

Gel. Andiamo, v'invito tutti a cena da noi. Beveremo alla salute di chi l'ha fatto, *(ai comici)* e ringrazieremo umilmente chi ci ha fatto l'onore di compatirlo.

e nelle loro parole, e possano pur render ragione dell'andamento del fatto rappresentato. [1]

S'intende, per altro, che le commedie sono d'intreccio o di carattere, secondo che l'una cosa o l'altra vi sia prevalente e ne formi la più rilevante qualità; perchè nè si porrebbero bene sulla scena persone che non avessero un carattere ben determinato e non lo conservassero sempre eguale in tutta la rappresentazione; nè si può far soggetto della commedia un fatto così semplice e goffo, che non tenga desta e viva la curiosità, e quindi l'attenzione del pubblico.[2]

1°. A ogni modo, qualunque sia la commedia, l'intreccio complicato o no, dovrà esser prima di tutto *ben condotto.* Al qual fine è necessario: 1° che il nodo dell'azione sia tale, da mettere in curiosità e tenere in piacevole ansietà gli spettatori; 2° che lo scio-

---

Certamente qui ogni personaggio ha il suo carattere, e soprattutto son tratteggiati assai vivamente il Conte ficcanaso, e la Giannina contadinescamente risoluta e stizzosetta; ma la singolarità maggiore, quel che più richiama l'attenzione degli spettatori, sono i giri di quel ventaglio, e tutti i casi, che da una cosa tanto piccola nascono, e il modo curioso, in cui si vanno avviluppando, pur senza sforzo, finchè non giungono a buon fine per l'indole procacciante e avida di quel Conte spiantato. Notisi, di passaggio, che le ultime parole di Susanna e di Candida contengono una scherzevole allusione al luogo, dove il Goldoni compose questa sua commedia.

[1] Per es., un giovine ricco, buono, ma di non gran cervello, nasconde i suoi dissesti alla moglie, lasciandole fare un certo lusso, che lo rovina sempre più, sicchè sta per essere arrestato per debiti; e finisce così anche la dote di una sorella da marito, che perciò vuol mettere, almeno provvisoriamente, in un ritiro; del che la sorella segretamente innamorata è addoloratissima. Hanno uno zio, che sdegnato dalla sconsideratezza del nepote e credendola cagionata dal lusso della moglie, non vuol vedere nè l'uno nè l'altra, ma ha a cuore il bene della nepotina e vuol maritarla e darle egli la dote. Propone il partito a un suo amico, uomo d'età e di senno, che veniva a pregarlo di aiutare il nepote, e che vuol prima esplorare l'animo della giovinetta; e accortosi che è innamorata, si propone di indurre lo zio a darla a quello che l'ama. Questi, intanto, saputa l'estrema rovina del fratello di lei, gli offre di prenderla senza dote, e di rimediare in gran parte ai suoi dissesti. Il giovine rovinato, d'altra parte, cerca di placare lo zio, confessandogli tutto e umiliandosi ai suoi piedi con la moglie sua. Lo zio assalito da tutta questa gente, strepita, s'infuria, ma cede: ammira l'amante della nepote, ma vuol dar egli la dote, e riammette il nepote e la moglie nella sua grazia. Certamente questo intreccio non è un gran che; eppure la breve commedia che forma, e che è *il burbero benefico* del Goldoni, è una delle più belle del nostro teatro, perchè il carattere di quello zio, che va sempre in bestia e alla fine fa bene a tutti; sgrida e magari percuote i servi, e poi dà loro danaro a piene mani, e s'intenerisce delle cose loro; sembra curar più una partita a scacchi della rovina del nepote e alla moglie di lui fa ogni sgarbo possibile, e poi li soccorre e salva dalla rovina; garrisce e spaventa la nepotina, e le dà di suo una dote splendida; è tratteggiato così naturalmente e così vivamente, che par vero e pur curiosissimo, e desta l'attenzione e tien vivo il diletto degli spettatori.

[2] Talvolta s'è usato e si usa di tratteggiare un carattere, o anche una curiosa situazione comica in un semplice *monologo* (discorso di una sola persona, da *mónos* solo e *lógos* discorso), in cui naturalmente non è intreccio di sorta; ma i monologhi sono come studi psicologici in cui i caratteri si rappresentano per lo più con qualche esagerazione: elementi di commedia, non commedie.

glimento li lasci insieme maravigliati e soddisfatti: non possa innanzi prevedersene il modo, il che distruggerebbe la curiosità e farebbe sembrare inutile il prestare attenzione, ma, quando giunge, non discenda però meno naturalmente dalla serie dei casi rappresentati e dall'indole dei personaggi: non servano a procurarlo mezzi artifiziosi, non naturali nè verisimili, che sembrino introdotti sforzatamente dall'autore impacciato a sciogliere altrimenti un viluppo troppo complicato o imbrogliato, e che facciano l'effetto del *deus ex machina* nella tragedia. Tali sarebbero le strane agnizioni, i ritrovamenti, gli arrivi improvvisi di persone credute morte, così frequenti nelle commedie del secolo XVI; tali le notizie giunte a chi non dovrebbe saperle da lettere smarrite, o da parole casualmente ascoltate da un qualche nascondiglio; tali i cosiddetti *sbottonamenti*, per i quali una persona, rivelandosi a un tratto per tutt'altri da quel che prima era creduto, fa prender tutt'altra piega alle cose: e così altri simili artifizi, che si comprendono nel nome generico di *mezzucci*.

Sarà pur utile alla lucida intelligenza del nodo, e quindi al diletto degli spettatori, che la forzata attenzione scemerebbe, l'unità dell'azione, o come la chiama il Corneille,[1] l'unità dell'intrigo; ma quanto alle unità del tempo e del luogo, anche meno opportuni che nella tragedia saranno gli scrupoli dei cinquecentisti; giacchè fatti della vita comune vorranno da noi vedersi rappresentati con esatta e ragionata determinazione dei singoli luoghi dove si svolgono e con chiara idea del tempo che al loro progresso e compimento è necessario. Vero è che la natura stessa dei fatti comici non farà necessaria nè probabile gran lunghezza di tempo, nè gran distanza di luoghi, giacchè i casi della vita comune o familiare si svolgono per lo più in un ambito assai più ristretto, che non i fatti grandiosi che hanno importanza storica; e però sarà frequente il caso che la commedia abbia un'estensione minore della tragedia. Quindi anche la sua materiale lunghezza e la sua divisione in parti può avere molta varietà e libertà: se i cinquecentisti la fecero sempre di cinque atti, il Goldoni la divise più spesso in tre, e se ne trovano di quattro, di due, o anche d'un solo; nel quale ultimo caso si chiamano pure *scherzi comici*, specialmente se l'azione vi sia molto semplice, o piuttosto imbastita e avviata sicuramente ad una grata soluzione, che veramente compiuta, come avviene in quelle leggiere e brevissime composizioni, che il teatro comico francese ha preso dal teatro spagnuolo col loro nome di *saynètes*.

Alle commedie costumarono i Latini di mandare innanzi un breve

---

[1] *Disc.* III cit., in principio; pag. 576.

componimento staccato, che chiamarono *prologo*, nel quale accennavano brevemente il luogo della scena, l'argomento della commedia, dicendone insieme il titolo e l'autore, e invitavano gli uditori ad ascoltarla con benigna e silenziosa attenzione: cosa non inutile per quel pubblico rozzo e bestiale capace di non lasciare arrivare in fondo la rappresentazione, per chiedere invece di veder ballar l'orso o combattere i pugillatori.[1] Lo mantennero per puro spirito d'imitazione i cinquecentisti; ma ora non s'usa più, o raramente, e, se mai, se ne dà l'ufficio ad uno dei personaggi che hanno parte nell'azione, come aveva fatto Plauto nell'*Anfitrione* e in alcune delle sue tragedie Euripide.[2] Per lo più, l'autore ha cura che dalle prime scene lo spettatore acquisti chiara conoscenza dei principali personaggi e della loro situazione rispetto all'azione rappresentata;[3] giacchè è noioso l'assistere a più e più scene senza potersi ancora far un'idea di quel che si rappresenta, come avviene, per es., in alcune commedie di Paolo Ferrari.

Quanto ai caratteri, è da porre nel tratteggiarli grandissima cura, e, come abbiamo già accennato, si vorranno dar loro quelle qualità che sapientemente ricercò Aristotele nei costumi tragici, salvo la terza, che solo dovrà ricorrervi quando (caso non frequente) si cerchino nella storia gli argomenti della commedia. Si guardi adunque che i personaggi abbiano caratteri ben determinati, convenienti alla condizione di ciascuno, sempre uguali a se stessi; doti che si conseguiranno soltanto esercitando un fino spirito d'osservazione nello studio degli uomini quali sono veramente, adoperandosi a imitare la natura nelle sue svariatissime manifestazioni. Vero è che, come

---

[1] V. ORAZIO, *Epist.*, II, 1, 186, e cfr., i due prologhi dell'*Hécyra* (suocera) di Terenzio, che per due volte non fu lasciata rappresentare, l'una per un funambolo, l'altra per desiderio di vedere i gladiatori.

[2] Così, p. es., Pietro Cossa fa fare al buffone Menecrate il prologo apologetico del suo *Nerone*. Di tutt'altro genere è il prologo della *Messalina* del medesimo autore, che è quasi un'azione drammatica preliminare, che rappresenta in poche rapide scene l'uccisione di Caligola e l'elezione di Claudio.

[3] Il Lasca, nel citato *principio* della *Strega*, dimostra l'inutilità del prologo e dell'argomento, che si trovava pur premesso, nei libri, alle commedie latine, aggiungendo, che " nelle prime scene del primo atto s'introducono dai componitori migliori alcuni personaggi, che, per via di ragionamento, aprono e manifestano agli uditori tutto quello che è seguito innanzi, e parte di quello che dee seguir dopo nella commedia ". Ma, per verità, il giovarsi a quest'uopo, com'egli fa nella *Strega*, di un colloquio del personaggio che tiene, per così dire, in mano tutto il filo dell'intrigo, con un altro uscito allora allora da una prigionia di sette mesi e che se ne parte poi subito per la campagna, per non aver più che far nulla, anzi neppur esser più nominato nella commedia, è troppo manifesto artifizio. Tanto varrebbe il prologo separato. Molto meglio fece il Goldoni, nella prima scena della *Moglie saggia* (rimodernata dal Ferrari nel suo *Amore senza stima*), ch'egli descrive, compiacendosene, nelle sue *Memorie* (II, 14) così: " Presentava essa l'anticamera della marchesa, nella quale si vedevano alcuni servitori, che stando a bere del miglior vino di casa, facevano al vivo il ritratto dei padroni, che ivi appunto avevan cenato; e lacerandoli, mettovano al fatto della commedia e dei caratteri dei personaggi ".

già consigliava Aristotele, potrà essere utile in questo una certa esagerazione, se non altro nell'accumulare i particolari tratti caratteristici, nel moltiplicare le occasioni in cui possa manifestarsi il carattere; ma non si debbono però varcar certi limiti. Le commedie che il Lasca chiamava per beffa *savie e severe*, contrapponendole a quelle *giocose e liete* degli Zanni;[1] quelle che più propriamente si chiamano ora *di carattere*, non si propongono soltanto di far passare un po' di tempo allegramente ridendo; ma di presentare come un quadro della vita vera e reale, non senza il fine morale, comune anche alla satira, di sviar gli uomini dai difetti che li potessero rendere oggetti di disprezzo e di riso; di essere insomma, secondo una famosa frase di Cicerone, " immagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita ".[2] Al che la rappresentazione di tipi esagerati e fuori del naturale certamente non giova: può tollerarsi nelle commedie leggiere, buffonesche, in quelle a cui ora i Francesi danno il nome di *pochades*, preso dai pittori, che chiamano così uno schizzo tirato giù in pochi tratti di pennello, alla svelta e alla brava; ma uno schizzo non è un quadro, nè i caratteri abbozzati così in pochi tratti esagerati e eccessivi possono procurare agli autori la fama, che l'osservazione profonda e la sapiente imitazione del vero han procurata immortale a Plauto, a Terenzio, al Molière.[3]

---

[1] Loc. cit.

[2] *De republica*, IV, cit. da Donato nel commento a Terenzio, e così tradotto dal Lasca, loc. cit. Questo scopo didascalico della commedia si è anche troppo esagerato modernamente, nelle cosiddette *commedie a tesi*, nelle quali il fatto rappresentato deve servire a dimostrare qualche importante principio, qualche massima applicabile nella vita civile o morale: ufficio al quale meglio può soddisfare il dramma. Più comici e più briosi sono riusciti spesso i *proverbi*, commediole più leggiere, che illustrano qualche massima, per dir così, di moralità spicciola, che abbia applicazione nella vita giornaliera e famigliare.

[3] Per dare un'idea del modo, nel quale si può dipingere un carattere, sceglierò quello d'un crudele egoista, che apparisce in due sole scene di una commedia goldoniana; ma è tratteggiato a tocchi così vivi, che poco più compiuta idea ne potrebbe dare un'intiera commedia. E il Goldoni scrive (*Memorie*, II, 29) che faceva rabbia anche a lui, quando componeva quelle due scene, scritte in forma pur troppo non bella, che sono la V e la VI del II atto del *Ritorno dalla villeggiatura*.

Leonardo con la sorella Vittoria, giovani di poche sostanze e di meno giudizio, si son rovinati più che mai col volere stare alla pari di chi era da più di loro in una villeggiatura suntuosa. Per provvedere alle cose sue, Leonardo vuol ricorrere a un vecchio zio, Bernardino, ricco ma avarissimo; e non osando presentarglisi solo, si fa introdurre a lui da Fulgenzio suo amico buono e savio, che gli aveva dato spesso consigli eccellenti, e che anche lo zio Bernardino stimava assai.

SCENA V.

Camera in casa di Bernardino.

BERNARDINO *in veste da camera all'antica e* PASQUALE (servo), *poi* FULGENZIO.

Ber. Chi è, che mi vuole? Chi mi domanda? (*a Pasquale*).

Pas. È il signor Fulgenzio, che desidera riverirla.

Ber. Padrone, padrone. Venga il signor Fulgenzio; padrone.

Ful. Riverisco il signor Bernardino.

Ber. Buon giorno, il mio caro amico. Che fate? State bene? È tanto, che non vi vedo.

Ful. Grazie al cielo, sto bene, quanto è permesso ad un uomo avanzato, che principia a sentire gli acciacchi della vecchiaia.

Ber. Fate come fo io, non ci abbadate. Qualche male si ha da soffrire; ma chi non ci abbada lo sente meno. Io mangio quando ho fame, dormo quando ho sonno, mi diverto quando ne ho volontà. E non bado, non bado. E a che

2°. A queste due principalissime fonti della bellezza delle commedie, nelle quali si rivela veramente quella che dai Latini era chia-

---

cosa s'ha da badare? Ah, ah, ah, è tutt'uno! Non ci si ha da badare (*ridendo*).

Ful. Il cielo vi benedica; voi avete un bellissimo temperamento. Felici quelli che sanno prendere le cose come voi le prendete!

Ber. È tutt'uno, è tutt'uno. Non ci s'ha da badare (*ridendo*).

Ful. Sono venuto ad incomodarvi per una cosa di non lieve rimarco.

Ber. Caro signor Fulgenzio, son qui; siete padrone di me.

Ful. Amico, io vi ho da parlare del signor Leonardo vostro nipote.

Ber. Del signor marchesino? Che fa il signor marchesino? Come si porta il signor marchesino?

Ful. Per dir la verità, non ha avuto molto giudizio.

Ber. Non ha avuto giudizio? Eh capperi! Mi pare che abbia più giudizio di noi. Noi fatichiamo per vivere stentatamente, ed ei gode, scialacqua, tripudia, sta allegramente: e vi pare ch'ei non abbia giudizio?

Ful. Capisco, che voi lo dite per ironia, e che nell'animo vostro lo detestate, lo condannate.

Ber. Oh! Io non ardisco d'entrare nella condotta dell'illustrissimo signor marchesino Leonardo. Ho troppo rispetto per lui, per il suo talento, per i suoi begli abiti gallonati (*ironico*).

Ful. Caro amico, fatemi la finezza, parliamo un poco sul serio.

Ber. Sì, anzi: parliamo pure sul serio.

Ful. Vostro nipote è precipitato.

Ber. È precipitato? È caduto forse di sterzo? I cavalli del tiro a sei hanno forse levato la mano al cocchiere?

Ful. Voi ridete, e la cosa non è da ridere. Vostro nipote ha tanti debiti, che non sa da qual parte scansarsi.

Ber. Oh! Quando non c'è altro male, non è niente. I debiti non faranno sospirar lui, faranno sospirare i suoi creditori.

Ful. E se non vi è più roba nè credito, come farà egli a vivere?

Ber. Niente; non è niente. Vada un giorno per uno da quelli che hanno mangiato da lui, e non gli mancherà da mangiare.

Ful. Voi continuate sul medesimo tuono, e pare che vi burliate di me.

Ber. Caro il signor Fulgenzio, sapete quanta stima ho per voi.

Ful. Quand'è così, ascoltatemi come va, e rispondetemi in miglior maniera. Sappiate che il signor Leonardo ha una buona occasione per maritarsi.

Ber. Me ne consolo, me ne rallegro.

Ful. Ed è per avere otto mila scudi di dote.

Ber. Me ne rallegro, me ne consolo.

Ful. Ma se non si rimedia alle sue disgrazie, non avrà la figlia, e non avrà la dote.

Ber. Eh! Un uomo come lui? Batte un piè per terra, e saltano fuori i quattrini da tutte le parti.

Ful. (Or'ora perdo la sofferenza. Me l'ha detto il signor Leonardo.) Io vi dico che vostro nipote è in rovina (*sdegnato*).

Ber. Sì, eh? Quando lo dite, sarà così (*fingendo serietà*).

Ful. Ma si potrebbe rimettere facilmente.

Ber. Benissimo, si rimetterà.

Ful. Però ha bisogno di voi.

Ber. Oh! Questo poi non può essere.

Ful. E si raccomanda a voi.

Ber. Oh! il signor marchesino? È impossibile.

Ful. È così, vi dico; si raccomanda alla vostra bontà, al vostro amore. E se non temessi che lo riceveste male, ve lo farei venire in persona a far un atto di sottomissione, e a domandarvi perdono.

Ber. Perdono? Di che mi vuol domandare perdono? Che cosa mi ha egli fatto, da domandarmi perdono? Eh! Mi burlate; io non merito queste attenzioni: a me non si fanno di tali uffizi. Siamo amici, siamo parenti. Il signor Leonardo? Oh! Il signor Leonardo, mi scusi, non ha da far con me queste cerimonie.

Ful. Se verrà da voi, l'accogliereste con buon amore?

Ber. E perchè non l'ho da ricevere con buon amore?

Ful. Se mi permettete, dunque, lo farò venire.

Ber. Padrone, quando vuole; padrone.

Ful. Quand'è così, ora lo chiamo, e lo fo venire.

Ber. E dov'è il signor Leonardo?

Ful. È di là in sala che aspetta.

Ber. In sala che aspetta? (*con qualche meraviglia*).

Ful. Lo farò venire, se vi contentate.

Ber. Sì, padrone; fatelo venire.

Ful. (Sentendo lui, può essere che si muova. Per me, mi è venuto a noja la parte mia). (*parte*).

SCENA VI.

BERNARDINO, *poi* FULGENZIO *e* LEONARDO, *poi* PASQUALE.

Ber. Ah, ah, il buon vecchio se l'è condotto seco. Ha attaccato egli la breccia, e poi ha il corpo di riserva, per invigorire l'assalto.

Ful. Ecco qui il signor Leonardo.

Leo. Deh! Scusatemi, signore zio...

Ber. Oh! Signor nipote, la riverisco; che fa ella? Sta bene? Che fa la sua signora sorella? Che fa la mia carissima nipote? Si sono bene divertiti in campagna? Sono tornati con buona salute? Se la passano bene? Sì, via, me ne rallegro infinitamente.

Leo. Signore, io non merito esser da voi ricevuto con tanto amore, quanto ne dimostrano le cortesi vostre parole; onde ho ragion di temere che con eccessiva bontà vogliate mascherare i rimproveri, che a me sono dovuti.

Ber. Che dite eh? Che bel talento, che ha questo giovane! Che maniera di dire! che bel discorso! (*a Fulgenzio*).

Ful. Tronchiamo gl'inutili ragionamenti. Sapete quel che vi ho detto. Egli ha estremo bisogno della bontà vostra, e si raccomanda a voi caldamente.

Ber. Che possa... In quel ch'io possa... Se mai potessi...

Leo. Ah! Signore zio. (*col cappello in mano*).

Ber. Si copra.

Leo. Pur troppo la mia mala condotta...

Ber. Metta il suo cappello in capo.

Leo. Mi ha ridotto agli estremi.

Ber. Favorisca. (*mette il cappello in testa a Leonardo*).

Leo. E se voi non mi prestate soccorso...

Ber. Che ora abbiamo? (*a Fulgenzio*).

Ful. Badate a lui, se volete. (*a Bernard.*)

mata *vis comica*, se ne possono congiungere altre accessorie, ma atte ad accrescere la festevolezza ed il brio. Così la novità e la curiosità delle singole *situazioni*, nome che si dà (oltrechè alla condizione generale delle cose, che è fondamento all'intreccio della commedia) ad ogni quadretto presentato all'apparire d'un personaggio in qualche condizione ridicola, come sarebbe chi gongolasse credendosi di aver gabbato altri, quando foss'egli veramente gabbato;[1] o chi si lamentasse o disperasse per cosa inaspettata, ma che gli spettatori sapessero e che lo rendesse ai loro occhi ridicolo, come l'Avaro di Plauto, quando s'accorge del tesoro rubatogli; o chi si trovasse per insipienza o poco senno a qualche mal passo, non però seriamente pericoloso, e così via.[2] Così gli equivoci, i malintesi,

---

Leo. Deh! signore zio amatissimo... (*si cava il cappello*).
Ber. Servo umilissimo. (*si cava la berretta*).
Leo. Non mi voltate le spalle.
Ber. Oh! Non farei questa mal'opera per tutto l'oro del mondo. (*colla berretta in mano*).
Leo. L'unica mia debolezza è stata la troppo magnifica villeggiatura. (*sta col cappello in mano*).
Ber. Con licenza (*si pone la berretta*). Siete stati molti quest'anno? Avete avuto divertimento?
Leo. Tutte pazzie, signore; lo confesso, lo vedo, e me ne pento di tutto cuore.
Ber. È egli vero che vi fate sposo?
Leo. Così dovrebbe essere, e otto mila scudi di dote potrebbono ristorarmi. Ma se voi non mi liberate da qualche debito...
Ber. Sì, otto mila scudi sono un bel danaro.
Ful. La sposa è figliuola del signor Filippo Ganganelli.
Ber. Buono, lo conosco, è un galant'uomo; è un buon villeggiante; uomo allegro, di buon umore. Il parentado è ottimo, me ne rallegro infinitamente.
Leo. Ma se non rimedio a una parte almeno delle mie disgrazie...
Ber. Vi prego di salutare il signor Filippo per parte mia.
Leo. Se non rimedio, signore, alle mie disgrazie...
Ber. E ditegli che me ne congratulo ancora con esso lui.
Leo. Signore, voi non mi abbadate.
Ber. Sì, signore, sento che siete sposo, e me ne consolo.
Leo. E non mi volete soccorrere?
Ber. Come ha nome la sposa?
Leo. Ed avete cuore d'abbandonarmi?
Ber. Oh! Che consolazione ch'io ho, nel sentire che il mio signor nipote si fa sposo!
Leo. La ringrazio della sua affettata consolazione, e non dubiti che non verrò ad incomodarla mai più.
Ber. Servitore umilissimo.
Leo. (Non ve l'ho detto? Mi sento rodere, non lo posso soffrire) (*a Fulgenzio e parte*).
Ber. Riverisco il signor nipote.
Ful. Schiavo suo. (*a Bernardino con sdegno*).
Ber. Buondì, il mio caro signor Fulgenzio.
Ful. Se sapeva così, non veniva ad incomodarvi.
Ber. Siete padroni di giorno, di notte, a tutte le ore.
Ful. Siete peggio d'un cane.
Ber. Bravo, bravo. Evviva il signor Fulgenzio.
Ful. (Lo scannerei colle mie proprie mani). (*parte*).
Ber. Pasquale.
Pas. Signore.
Ber. In tavola. (*parte*).

[1] Così è ridicola la situazione di Coronato, al principio dell'atto II del *Ventaglio* citato sopra; così nell'*Heautontimoroúmenos* di Terenzio quella di Cremete, che conforta Siro servo a trappolare il vecchio Menedemo aiutando gli amori del figliuolo di lui e cavandogli di sotto danari, mentre Siro prepara il tiro proprio a lui Cremete, che, sempre al buio, si rallegra poi con Siro della buona riuscita (a. III, sc. 2; a. IV, sc. 1): situazione che dà fondamento alla briosa commedia del Goldoni *Un curioso accidente*, che l'autore, tuttavia, dice presa da un fatto avvenuto in Olanda a' suoi giorni (*Memorie*, II, 30).

[2] Una situazione molto graziosa, è, per es., quella, con cui si chiude *la bottega del caffè* del Goldoni: commedia, che si regge quasi tutta sul carattere tratteggiato stupendamente del maldicente don Marzio, un di quegli sfaccendati, che tutto cercano, tutto spiano, raccolgono tutte le ciarpe e tutte le chiacchiere, e seminano poi più che non abbian raccolto, scorgendo in ogni cosa qualche malizia e rilevandola per passare da furbi, senza considerare l'ingiuria o il danno, che possono così arrecare ad altri. Così va pubblicando le capestrerie di un giovine (Eugenio), che per il giuoco e gli stravizi trascura la moglie (Vittoria) e dà fondo alle sue sostanze, finchè un caffettiere molto dabbene (Ridolfo) non riesce a fargli metter giudizio; calunnia una povera forestiera (Placida) venuta a Venezia a cercare il marito scapestrato e cattivo (Leandro), che v'era fuggito:

le curiose balordaggini tratteggiate vivacemente.[1] Così la spigliatezza e naturalezza del dialogo; la vivezza e l'urbanità della lingua e dei modi posti sulla bocca agli interlocutori,[2] i quali, senza cader

---

similmente una ballerina, che abitava lì presso (Lisaura); infine poi rivela a un capitano di sbirri (che per altro non conosce) certi imbrogli di un biscazziere (Pandolfo), che ne è preso e portato in prigione. Avviene intanto che Placida e Lisaura si vilipendono per quel che all'una dell'altra ha detto don Marzio, il quale nega che ciò sia; ma Eugenio e Vittoria, ormai rappattumati, ne confermano la verità. Sopraggiunge indi dalla locanda Leandro (Atto III, sc. XXIII):

Lea. Signor sì, signor sì. V. S. ha fatto nascere mille disordini; ha levata la riputazione colla sua lingua a due donne onorate.

Mar. Anche la ballerina onorata?

Lis. Tale mi vanto di essere. L'amicizia col signor Leandro non era che diretta a sposarlo, non sapendo che egli avesse altra moglie.

Pla. La moglie l'ha, e sono io quella.

Lea. E se avessi abbadato al signor D. Marzio, l'avrei nuovamente sfuggita.

Pla. Indegno!

Lis. Impostore!

Vit. Maldicente!

Eug. Ciarlone!

Mar. A me questo? A me, che sono l'uomo il più onorato del mondo?

Rid. Per esser onorato, non basta non rubare; ma bisogna anche trattar bene.

Mar. Io non ho mai commessa una mala azione.

SCENA XXIV.

TRAPPOLA, *e detti.*

Tra. Il signor D. Marzio l'ha fatta bella.

Rid. Che ha fatto?

Tra. Ha fatto la spia a messer Pandolfo: l'hanno legato, e si dice che domani lo frusteranno.

Rid. È uno spione! Via dalla mia bottega. (*parte dalla finestra*). (a)

SCENA XXV.

Il GARZONE *del barbiere e detti.*

Gar. Signore spione, non venga più a farsi far la barba nella nostra bottega. (*entra nella sua bottega*).

SCENA ULTIMA.

Il CAMERIERE *della locanda e detti.*

Cam. Signora spia, non venga più a far desinari alla nostra locanda. (*entra nella locanda*).

Lea. Signor protettore, tra voi e me in confidenza, far la spia è azione da briccone. (*entra nella locanda*).

Pla. Altro che castagne secche! (b) Signor soffione. (*parte dalla finestra*).

Lis. Alla berlina, alla berlina. (*parte dalla finestra*).

Vit. Oh che caro signor Don Marzio! Quei dieci zecchini, che ha prestati a mio marito, saranno stati una paga di esploratore. (*parte dalla finestra*).

Tra. Io fo riverenza al signor referendario. (*entra in bottega*).

Mar. Sono stordito, sono avvilito, non so in qual mondo mi sia. Spione a me! A me spione? Per avere svelato accidentalmente il reo costume di Pandolfo, sarò imputato di spione! Io non conosceva il birro, non prevedeva l'inganno, non sono reo di quest'infame delitto. Eppure, tutti m'insultano, tutti mi vilipendono, niuno mi vuole, ognuno mi scaccia. Ah sì, hanno ragione, la mia lingua, o presto o tardi, mi doveva condurre a qualche gran precipizio. Ella mi ha acquistata l'infamia, che è il peggiore de' mali. Qui non serve il giustificarmi. Ho perduto il credito e non lo riacquisto mai più. Anderò via di questa città: partirò a mio dispetto, e per causa della mia trista lingua mi priverò d'un paese in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno essere prudenti, cauti ed onorati.

[1] Il Voltaire, ricercando quale sia nella commedia la fonte del riso, *cosa più sentita che conosciuta,* scrive: " M'è parso d'accorgermi negli spettacoli, che non si dà quasi mai in uno scoppio generale di risa, se non per qualche malinteso: Mercurio preso per Sosia, il cavalier Menecmo per suo fratello, Crispino che fa il suo testamento sotto il nome del dabben'uomo Geronte, Valerio che parla ad Arpagone dei begli occhi della sua figliuola, mentre Arpagone intende i begli occhi della sua cassetta; Pourceaugnac, a cui si tasta il polso per farlo passar per matto: in una parola, gli scambi, gli equivoci, e simili eccitano un riso generale ". Nella *prefaz.* al suo *Enfant prodigue.* In *Oeuvres de V.,* VIII, p. 45 (Paris, 1826).

[2] Per cosiffatte grazie piacciono le commedie dei cinquecentisti fiorentini (Cecchi, Firenzuola, Gelli, etc.), sebbene calcate, per lo più, sopra quelle di Terenzio e di Plauto, come queste erano state imitazioni di quelle di Menandro, di Apollodoro, di Filemone e degli altri autori della *commedia nuova* ateniese.

(a) Non sarà inutile notare che la scena è, come nelle commedie dei cinquecentisti, per la via, cioè dinanzi alla bottega del caffè di Ridolfo, in una piazzetta, sulla quale sono anche la bisca, una bottega di barbiere, una locanda e la casa di Lisaura: il caffè ha anche stanze al piano superiore, e dalle finestre di queste parlano ora Ridolfo, Eugenio, Vittoria, come Placida da una della locanda e Lisaura da una di casa sua.

(b) Perchè gliele aveva offerte, canzonandola (Atto II, scena XI).

mai nel basso e nel triviale, debbono però esser lontani da ogni ricercatezza (salvochè questa non s'introduca per farne espressa caricatura) e ritrarre il più possibile il linguaggio famigliare delle persone bene educate. Anche i motti arguti e piacevoli, i proverbi opportunamente citati, i curiosi intercalari, certe vive frasi del parlar popolare accrescono spesso grazia alla commedia, semprechè siano usati a tempo e luogo e con saggia moderazione, perchè non abbiano a riuscire stucchevoli e poco naturali.

La forma, pertanto, può avere parte non piccola anch'essa nella bellezza delle commedie, e sarà tanto migliore, quanto più naturale e vivace e ricca di quell'urbanità, che è così gran pregio della forma umile e del parlar famigliare. Per accostarsi al quale con più verità, la commedia si suole ora per lo più scrivere in prosa, quantunque presso i Greci e i Latini fosse non soltanto verseggiata, ma accompagnata altresì dalla musica, [1] anche dopo la soppressione dei cori. Non già, che anche presso di noi non se ne siano scritte e non se ne scrivano in versi: anzi nel secolo XVI ci fu chi s'ingegnò d'usarne dei cosiffatti, che meglio ritraessero l'armonia dei versi più usati nella commedia latina; [2] nel XVIII assai vi si adoperarono i martelliani, che qualche volta vi si usano tuttavia, spezzandoli per lo più in modo, che a mala pena rendano armonia di versi; ma oramai le commedie verseggiate si possono quasi considerare come eccezioni.

c) Il principio dell'imitazione della natura e del vero sciolta da norme convenzionali e il concetto che il teatro avesse a essere come uno specchio fedele della vita, dovevano introdurre nella poesia drammatica una novità di grande importanza, cioè la soppressione della distinzione fondamentale aristotelica dei due generi esaminati finora. Non soltanto l'ammirazione per lo Shakespeare, che aveva mescolati nelle sue composizioni e tratteggiati con la stessa cura amorosa e sapiente i re ed i buffoni, i principi ed i popolani, e frammischiate alle atrocità le facezie, alla rappresentazione delle grandi sventure quella dei vizi volgari; ma soprattutto l'osservazione della vita vera e reale doveva produr quest'effetto, come l'aveva prodotto

[1] Nelle didascalie delle commedie di Terenzio e in quella dello *Stichus* di Plauto si ricorda anche il nome di chi fece la musica, non che il modo dell'accompagnamento musicale.

[2] Così l'Ariosto ridusse le sue commedie, prima scritte in prosa, in endecasillabi sdruccioli, per rifare i giambici trimetri, e l'Alamanni, nella *Flora*, tentò di rifare i tetrametri con certi versi sdruccioli e piuttosto disarmonici di sedici sillabe.

nel rozzo ma spontaneo dramma sacro del Medio Evo, dal quale traevano la remota origine le opere del gran poeta inglese. Già gli antichi e (cosa forse più notevole) i loro stessi imitatori avevano mostrato qualche volta di sentire come un bisogno di abbandonare quella separazione forzata. Vediamo in fatti, per non dire della bizzarra commedia antica ateniese, anteriore alle regole, alle quali non dette il fondamento di certo, Plauto (o forse Archippo, del quale imitava l'opera) inventare il nome di *tragicommedia*, per denominare il suo *Anfitrione*, che non gli pareva da chiamar commedia, per avervi parte gli dei, nè tragedia per avervi parte i servi; [1] e in altri tempi il Corneille, dicendo di non veder la necessità di mettere sulla scena soltanto le sventure dei re, [2] inventare la *commedia eroica*, in cui personaggi d'alto affare, da tragedia, avevano parte in un'azione che non aveva nulla di grande o di alto, nè presentava alcun grave pericolo, nè era atta a destare compassione o terrore. [3] E certo la vita umana non è tutta d'un colore per nessuno; nè la vita della genterella è tutta casi meschini o ridicoli, nè quella dei grandi sempre dominata da veementi passioni, minacciata da tremendi perigli, travagliata da paurose sventure. Orazio stesso, pur riferendosi soltanto al linguaggio e allo stile, aveva osservato come potessero talvolta i personaggi della commedia parlar più alto dell'ordinario, se fortemente appassionati, e quelli della tragedia scendere, nel dolore, a un linguaggio umile e senza grandezza. [4]

Ma nel secolo scorso si andò per più cause molto più oltre. Il favore incontrato dai romanzi sentimentali dell'inglese Richardson, che dipingeva, in mezzo a circostanze più o meno verosimili, la virtù lungamente o sempre sventurata in persone di basso o medio stato come Pamela, o come Clarissa Harlowe, mosse più autori drammatici a cercar con la rappresentazione di simili casi, di suscitare la commozione degli spettatori. Indi, dapprima, una nuova forma di commedia, che alternasse cogli scherzi la commozione o l'ansietà suscitata da situazioni sentimentali, coronandola infine con un felice scioglimento atto anch'esso a destar tenerezza. Parve questo genere più vera immagine della vita reale; e non già una usurpazione di quel che era proprio della tragedia, ma anzi una rivendicazione di quel che la tragedia aveva malamente usurpato, giacchè l'amore tenero, ingenuo, delicato non le poteva appartenere; [5] e il primo ro-

[1] *Amphitruo, Prolog.*, v. 59-63.

[2] *Disc.* II, p. 561.

[3] *Disc.* I cit., p. 551. E ne parlava, compiacendosene, così: " È cosa senza esempio fra gli antichi; ma è pur senza esempio presso di loro, mettere sulla scena dei re, senza qualche gran pericolo. Noi non dobbiamo attaccarci così servilmente alla loro imitazione, che non osiamo provar qualche cosa di nostro, quando non atterri le regole dell'arte ".

[4] *Art. poet.*, 93-98.

[5] VOLTAIRE, *Préface à Nanine*. Loc. cit., p. 258; e *préf. à l'Enfant prodigue*, ivi, p. 45. Invece per Federigo II questo genere, che non insegnava se non " a dire

manzo del Richardson dette argomento, con alcune variazioni, alla *Pamela nubile* del Goldoni, alla *Nanine* del Voltaire e a più altre di quelle che si chiamarono *commedie tenere (attendrissantes)*. Ma non pareva che però avesse a scendere dalle sue altezze la tragedia. " È necessario, scriveva il Voltaire, [1] porre sempre nella tragedia uomini illustri, superiori alla condizione comune..., perchè le sventure degli uomini illustri esposti agli sguardi delle nazioni lasciano in noi impressione più profonda, che le sventure del volgo „. Ed altrove: " Che sarebbe un intrigo tragico fra uomini comuni? Sarebbe soltanto un avvilire il coturno; sarebbe non cogliere nè l'oggetto della tragedia, nè quello della commedia; sarebbe una specie bastarda, un mostro nato dall'impotenza di fare commedia o tragedia vera „. [2] Ma non tutti l'intendevano così, ed è curioso vedere un amico del Voltaire, un uomo che diceva di tenerlo in queste materie per *infallibile* [3] farsi banditore del genere che questi vituperava: dichiarare genere falso e senza unità la tragicommedia, o qualunque componimento, nel quale si mescolassero il serio e il faceto, gli elementi della commedia e quelli della tragedia; [4] proclamare preferibile ad ogni altro quello che chiamava il *genere serio*, o la *tragedia borghese* o *domestica*, [5] che quegli così ricisamente condannava. Era questi Dionigi Diderot, che una commedia fra tenera ed avventurosa del Goldoni *(Il vero amico)* riduceva più seria e più trista, facendo che tenesse gli spettatori continuamente in ansietà angosciosa, dandole uno scioglimento diverso, sempre felice ma meno comico, facendo parlare ai suoi personaggi un linguaggio cattedratico, sentenzioso, filosofico; e pur protestando di ritrarre dal vero. A questa commedia (*Le fils naturel*) ne fece seguire un'altra, secondo lui meno tragica (*Le père de famille*), che specialmente in Germania piacque grandemente; [6] più certi *entretiens* o conversazioni, in cui

---

vi amo in cento modi diversi, „ era un " mostro bastardo e sfiaccolato messo al mondo dal cattivo gusto di questo secolo „. In una lettera al V. cit. ivi, p. 263.

[1] Commentando il loc. cit. del II discorso del Corneille.

[2] Nella prefaz. a *Nanine*, p. 257.

[3] DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, III, in fine. In *Oeuvres*, Vol. VI (Paris, 1819), p. 417.

[4] Ivi, p. 394.

[5] *Entretiens*, II, p. 383; III, p. 393. Egli stabiliva cinque generi di poesia drammatica: il burlesco, il comico, il serio, il tragico, il maraviglioso: il primo e l'ultimo capricciosi e senza legge; il comico e il tragico, limiti reali della composizione drammatica: se il primo cade nel burlesco, si degrada; se l'altro assorge al maraviglioso, perde di verità; il genere serio può invece rimaner vero, sia abbassandosi talora fino al comico, o talora innalzandosi fino al tragico; e come imitazione del vero, deve piacere in tutti i tempi e presso tutti i popoli. *Entretiens*, III, passim.

[6] Il Lessing (*Hamburg. Dramat.*, St. LXXXIV; ed. cit., pag. 279) la diceva composizione *eccellente;* e altrove (St. XXI, p. 72) dice che il Voltaire andava contro l'esperienza, quando giudicava noiosa e spiacevole la commedia interamente seria (v. sopra); ma lo scusa con dire, che forse, quando scriveva così, non conosceva ancora *le père de famille.* Ma era grande ammiratore del D. per più conti; ed altrove (St. IIL, p. 160) lo chiama " il miglior critico d'arte di Francia „.

faceva la critica e stabiliva le norme di questo *genere serio*, del quale egli non era, per verità, l'inventore,[1] ma rimase celebre, se non altro, come il primo legislatore. Doveva, secondo lui, avere un alto ufficio educativo, mostrar esempi d'insigni virtù morali, o civili, combattere i pregiudizi, insegnare agli spettatori i loro doveri, quasi rinnovare il mondo; e tutto questo suscitando commozione potente con casi, che potessero aver riscontro nella vita comune. Questa novità fu da molti applaudita e seguita, da altri vituperata e derisa coi nomi di *tragedia borghese* o di *commedia lagrimosa* (*larmoyante*), e nelle opere in cui si manifestò meritò spesso e le derisioni e la dimenticanza;[2] ma il genere serio non venne meno: l'antica separazione dei personaggi e dei fatti, su cui si fondava la distinzione fra la commedia e la tragedia, non parve più necessaria, anzi nemmeno più naturale, e nacque così quel componimento di mezzo, al quale si è dato il nome generico di *dramma*, e che ai giorni nostri è forse il più generalmente gradito ed applaudito sulle scene.

È questo *dramma* la *rappresentazione di un fatto serio e commovente, che ritragga con verità qualche aspetto considerevole della vita umana.* Le norme di questo componimento sono in gran parte quelle che il Diderot prescriveva per il suo *genere serio* in questi termini: « Che il soggetto sia importante e l'intrigo semplice, domestico e conforme alla vita reale. Non voglio che v'entrino servi: la gente dabbene non li mette a parte dei suoi affari;... se un servo parla sulla scena come nella realtà, è spiacevole; se altrimenti, è

[1] L'aveva preceduto in Francia (ma egli si guarda bene dal rammentarlo) il Nivelle de la Chaussée, 24 anni prima che si rappresentasse il *fils naturel*. Nè egli rammenta il Goldoni nel primo dei suoi *Entretiens*, dove comincia la critica e la difesa di questa sua commedia. Anzi, per dir vero, il rispondere troppo spesso alle obbiezioni sulla stranezza e la poca naturalezza di certe situazioni, o di certi caratteri, o di certe parlate, col dire che la cosa andò proprio così, o che quei suoi personaggi (Costanza, p. es.) erano ben diversi dalla comune degli uomini e bisognava conoscerli di persona per poterne sentenziare; era una scappatoia assai strana per una commedia, il cui nodo era proprio interamente ricalcato sopra quello d'una commedia altrui. Il *Vero amico* era stato dato in quel famoso carnevale del 1751 fra le *sedici commedie nuove* del Goldoni (*Memorie*, II, 10); *le fils naturel* uscì nel 1757. Vero è che anche il Goldoni ne dice storico l'argomento; ma le *Memorie* sono scrittura ben tarda e ispirate a grande mitezza d'animo e piene di blandizie per i Francesi. E d'altra parte, ora massimamente, dopo l'accuratissimo raffronto delle due commedie fatto dal sig. Pietro Toldo (*Se il Diderot abbia imitato il Goldoni*. In *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXVI, p. 356 sgg.), non ci par più ammissibile il dubbio, non che le denegazioni di vari autori specialmente francesi, e particolarmente quelle, fatte e non fatte, pur in forma superba e sprezzante, dal D. stesso nel suo discorso *De la poésie dramatique*. E non si tratta soltanto della tela, ma di non poche particolarità, e perfino, a volte, di espressioni e di frasi.

[2] V., per l'origine di questo genere e per il modo come fu coltivato in Italia, E. MASI, *Giovanni De Gamerra e i drammi lagrimosi*, in *Studi sulla storia del teatro ital. nel sec. XVIII* (Firenze, 1891).

falso. Le sfumature prese dal genere tragico o dal comico non siano troppo risentite: l'opera farebbe ridere e piangere, non vi sarebbe più nè unità d'interesse, nè unità di colorito. Il genere serio comporta i monologhi, ond'io concludo che pende più verso la tragedia che verso la commedia, nella quale son rari e corti. Sarebbe pericoloso mescolare in una composizione sfumature del genere tragico e del comico: guardate bene a che cosa penda più il vostro soggetto, e seguitene la china. La vostra morale sia generale e forte. Non vi siano personaggi episodici;[1] o se l'intreccio ne richiede uno, abbia un carattere singolare, che gli dia rilievo. — Bisogna occuparsi grandemente della mimica;[2] abbandonare i *colpi di scena,* di cui l'effetto è momentaneo, e trovare dei *quadri:*[3] quanto più si vede un bel quadro, tanto più piace. — Il moto nuoce quasi sempre alla dignità; e però il personaggio principale sia di rado il macchinista del dramma. — E soprattutto rammentatevi che non v'è alcun principio generale; non ve n'è uno di quanti ne ho ora indicati, che un uomo d'ingegno non possa felicemente violare ».[4] Quest'ultima sentenza fu forse più ascoltata di tutte le altre: sia che paresse la più comoda, sia che gli autori si sentissero troppo spesso uomini di grande ingegno, sia qualsivoglia altra ragione, il dramma si è scritto spesso così sbrigliatamente, da render difficile il determinare che cosa veramente fosse. A ogni modo, se ne possono distinguere tre specie principali, secondo i fini particolari, che gli autori, nel comporlo, si proponevano: 1° il *dramma storico,* nel quale s'intese a tratteggiare qualche personaggio noto per le storie, in qualche punto della sua vita atto a metterne in rilievo le passioni o il carattere; o anche la vita o le condizioni o le costumanze di un popolo in certi tempi; e divenne bene spesso un componimento senza unità, esposizione di un'opi-

---

[1] Cioè che non abbiano parte diretta e necessaria nel nodo e nello scioglimento dell'azione principale. Tale è il Bernardino delle due citate scene del Goldoni; ma soddisfà ottimamente alla condizione posta dal Diderot.

[2] Per questo il Diderot abbondò molto nelle didascalie, e descrisse minutamente nei suoi due drammi tutte le particolarità sceniche, la disposizione dei personaggi, i loro singoli atti o gesti.

[3] " Un accidente impreveduto, che cambia subitamente lo stato dei personaggi è un colpo di scena *(coup de théâtre).* Un quadro è una disposizione di questi personaggi sulla scena, così naturale e così vera, che, resa fedelmente da un pittore, mi piacerebbe sulla tela ". *Entretiens,* I, p. 364.

[4] *Entretiens,* III, p. 395-396.

nione o di un modo di vedere, qualche volta falso o arbitrario, dell'autore, talvolta documentata e annotata come un saggio storico, infarcita di particolari e minuzie archeologiche e rappresentata in una serie di quadri e di colpi di scena non sempre ben cuciti fra loro.[1] 2° il *dramma* (o *commedia*) *a tesi,* che più si accosta al concetto del Diderot,[2] perchè si propone, con la rappresentazione di un fatto immaginato dall'autore a imitazione di quel che suole avvenire nella vita reale, di dimostrare un qualche principio, una qualche massima che abbia nella vita la sua applicazione, di combattere qualche pregiudizio, di far rilevare i danni o l'assurdità di qualche costumanza, la miseria di qualche condizion di persone; sicchè gli spettatori commossi possano sentir vivo il desiderio che quella massima si segua, quel pregiudizio si abbatta, quella costumanza si abbandoni, quella miseria si sollevi. Nobile fine certamente e che potrebbe dare al dramma grande efficacia morale, civile, sociale; ma nè le *tesi* sono state sempre buone, nè i drammi hanno sempre servito a dimostrarle;[3] e talvolta gli autori, seguendo un esempio già dato dal Diderot, si aiutarono, per far meglio rilevare l'intendimento loro, con lunghe prediche poste in bocca, non sempre opportunamente, a questo o a quel personaggio. 3° il *dramma psicologico,* che, senz'altro fine che quello di commuovere gli spettatori, cerca di ritrarre con verità qualche affetto o qualche passione nelle loro naturali manifestazioni. Ma così in questo, come nel dramma a tesi, s'è troppo cercato di tratteggiare le passioni più triste, di ricercare i più

---

[1] Tanto che talora si preferì chiamarlo, anzichè dramma, *poema drammatico.*

[2] È notevole che questi opinava non doversi più mettere sulla scena i *caratteri,* ma le *condizioni;* e ne dette l'esempio, scrivendo *il padre di famiglia.* Gli pareva una “ fonte più feconda, più estesa, più utile, che quella dei caratteri. Per poco che il carattere sia caricato, uno spettatore può dire a se stesso: Non son io. Ma non può negare che sia il suo lo stato che dinanzi a lui si rappresenta: non può disconoscere i suoi doveri: deve necessariamente applicare a sè quello che ascolta „. *Entretiens,* III, p. 404.

[3] “ Oggi si tratta di inaugurare un sistema nuovo; il sistema delle cause senza effetto, delle premesse senza illazione, delle idee nude senza fatti, delle tesi senza conclusione. Non si vuole più nemmeno discutere, si cerca soltanto di enunciare un problema, di additare una questione, di accennare i *dati* per una disputa filosofica di là da venire. I personaggi non hanno da essere più nè uomini nè donne, hanno da essere astrazioni, tipi, visi e virtù incorporee, puri spiriti e fantasmi, non esseri viventi. L'azione è lo svolgimento d'un pensiero, l'epoca è tutta intera la vita dell'umanità dalla creazione in poi; il luogo, ove si finge la scena, non è neanco il mondo; è il cielo empireo, dove le idee eterne e increate aleggiano leggiere e vaporose nella mente di Dio „.

Così scriveva con vivace caricatura un brioso critico (YORICK, *La morte d'una musa,* pag. LI); ma pur troppo spesso il luogo sarebbe da dire più degnamente l'inferno.

turpi ed atroci delitti, di trasformare, come han detto più critici, il teatro nella corte d'assise;[1] quasichè la generazione presente non dovesse sapersi commuovere, se non per gli eccessi più brutti; onde tornano a mente come un avvertimento e un rimpianto le parole che diceva il buon Goldoni, parlando della sua *Putta onorata:* « Basta che s'inspiri la probità, non è meglio guadagnare i cuori colle dolci attrattive della virtù, che coll'orrore del vizio? »[2]

Questo quanto alla materia ed al fine del dramma; quanto all'estensione e alla condotta dell'azione ed al modo di tratteggiare i caratteri, si potrebbe ripetere quanto abbiamo detto parlando della commedia; alla quale, per questi rispetti, lo ravvicina molto l'essere un'imitazione della vita reale; tanto che il Diderot stesso, il quale affermava il suo *genere serio* accostarsi piuttosto al tragico che al comico, chiamava poi i suoi due drammi *commedie*. Che se poteva in qualche modo render ragione di questo lo scioglimento felice, con cui quei componimenti terminavano; si sono visti ai giorni nostri chiamar commedie certi drammi storici, in cui si veggono sulla scena uccisioni, avvelenamenti, suicidi e in fine la morte del protagonista, come, per es., il *Nerone* e la *Messalina* di Pietro Cossa,[3] e certi drammi a tesi, che, cominciati colla pittura vivace di una società gaiamente cattiva, che cuopre la corruzione coll'ostentazione di un faceto scetticismo, finiscono strappando le lacrime col tratteggiare il dolore, l'abbattimento, la miseria materiale o morale, con morti di uomini, di bambini, di donne, come, p. es., *Il duello, Cause ed effetti, Alberto Pregalli* di Paolo Ferrari. Piuttosto per la forma il dramma potrà a quando a quando allontanarsi dalla commedia, e se non proprio sollevarsi fino all'altezza del linguaggio tragico, almeno usare un linguaggio più alto del-

---

[1] YORICK, loc. cit., p. XXVIII; J. JANIN, *Critique dramatique,* III, pag. 127 sgg. (Paris, 1877).

[2] *Memorie,* II, 8. Cfr. JANIN, ivi, p. 218.

[3] Nella prefazione e nel prologo del *Nerone* cercò il poeta di giustificar questa denominazione con dire che in Nerone considerava un aspetto comico; e certo nè Nerone, nè Messalina, nè Claudio non son personaggi da tragedia, perchè non hanno grandezza; ma neppur da commedia, nel senso aristotelico di questa parola: quegl'impasti di monomania, di stolidità, di ferocia, di passioni eccessive che si manifestano in turpitudini e delitti, non sono ridicoli, ma disgustosi. " Un uomo disonesto, scriveva il Voltaire (*préf. à l'Enfant prodigue,* p. 47), non farà mai ridere: perchè nel riso ha sempre parte una gaiezza incompatibile col disprezzo e con lo sdegno ". Cfr. sopra, c. IV, p. 1.

l'ordinario; e ciò quando la forza dei sentimenti o delle passioni tratteggiate faccia diversa dall'ordinaria la condizione dell'animo dei personaggi. Non che però vi s'adoperi il verso, salvo qualche volta nei drammi storici; negli altri, a dar più viva immagine della realtà della vita, sembra più opportuno adoperare la prosa; e il Diderot ne faceva quasi una legge. [1]

d) Come abbiamo già notato, la musica fu presso i Greci compagna inseparata delle composizioni drammatiche, e non abbandonò (qualunque importanza se le desse) quelle dei Romani; ma le commedie e le tragedie riposte sulla scena nel tempo del Rinascimento classico, opera di studio e d'imitazione erudita, che anche in questo s'allontanava dai modi della drammatica popolare, furono recitate senza canto nè altro accompagnamento musicale, e così si sono mantenute finora. La musica, tuttavia, aveva sempre non piccola parte nel diletto degli spettacoli, ma era confinata negl'intermezzi, in cui, con la ricchezza e novità degli apparati e degl'ingegni, anche il canto dei madrigali e i suoni e le pantomime e le danze davano agli spettatori una ricreazione di tutt'altro genere da quella della tragedia e della commedia. Notammo già come andasse via via accrescendosi l'importanza e lo splendore di questi intermezzi: le scene mitologiche o pastorali che in essi si figuravano cominciarono poi a non essere interamente mimiche: al canto dei semplici madrigali s'aggiunse quel delle canzonette; tali canti si fecero alterni; in breve, sul finire del secolo XVI il fiorentino Ottavio Rinuccini faceva rappresentare per la prima volta un'azione mitologica e pastorale tutta musicata e cantata, non più come intermezzo di altri componimenti, ma come spettacolo separato, indipendente, compiuto. [2] Ed ecco nato così il *melodramma*, che divenne bentosto lo spettacolo preferito dei signori e dei teatri di corte e dette il massimo impulso ai progressi della musica profana, che poteva ormai esercitarsi in un campo molto più vasto delle angustie del madrigale. Vero è che in tal genere di divertimento troppo più si cercò il diletto degli orecchi e degli occhi, che quello della mente e del cuore, e alla musica ed agli apparati si dette troppo maggiore importanza, che all'opera letteraria, alla quale avrebbe dovuto servire; e per tutto il secolo XVII il melodramma precipitò, quasi appena nato, in una gran miseria, dalla quale lo sollevò, nel secolo successivo, dopo i primi assai felici tentativi d'Apostolo Zeno, Pietro Metastasio; ma dopo di lui la decadenza

[1] " La tragedia domestica mi sembra escludere la versificazione ". *Entretiens*, III, p. 414.

[2] Fu la *Dafne* musicata da Jacopo Peri e rappresentata nel palazzo Corsi a Firenze nel 1594.

ricominciò, prevalendo, quantunque non senza contrasto, alla cura delle parole quella della musica, la quale d'altra parte faceva allora per opera d'insigni maestri maravigliosi progressi. Le esigenze dei maestri e dei cantanti misero tali pastoie alla composizione del melodramma,[1] che i veri poeti le sdegnarono; e i *libretti,* come si chiamarono quasi a indicare che erano scritti per servizio della musica e non come opere d'arte, rimasero per lo più, salvo poche belle eccezioni, in mano di mestieranti, che poco si curavano della bellezza o bruttezza dell'opera loro, paghi di rivestire di poveri versi, ai quali la musica si adattasse, le situazioni che facevano comodo al maestro compositore. Ora sembra vi sia una certa resipiscenza, nata dal concetto che la musica non debba soltanto dilettare il senso dell'udito colla leggiadra melodia, ma anche far sentire più potentemente i sentimenti e gli affetti, o financo i concetti che le parole esprimono; ma il pubblico dei nostri teatri oramai bada anche in questo ad ammirare l'arte del compositore: ascolta, per così dire, il linguaggio delle note, non cura per nulla se le parole che le accompagnano dicano bene o male il medesimo.

Il *melodramma,* adunque, cioè *componimento drammatico per musica,* trattò da principio argomenti pastorali o mitologici, poi si allargò a soggetti storici, o d'altro genere, e in fine a tutti gli argomenti della poesia drammatica di pura recitazione, o, come si disse, del *teatro di prosa.* Ma, o fosse per l'indole della musica madrigalesca, da cui derivava, o per la natura dei soggetti a cui questa musica prima si adattò e meglio poteva adattarsi; il fondamento dell'azione drammatica nel melodramma fu sempre l'amore, e d'amore, o dall'amore dipendenti e derivati, o almeno significati con linguaggio simile all'amoroso, i sentimenti che ai personaggi si fecero esprimere. Pertanto il melodramma

[1] E anche d'altri. V. p. es. BERTANA, *Intorno al Frugoni.* In *Giorn. stor. d. lett. it*, XXIV, p. 373 sgg.

[2] Vedansi, per averne un'idea le regole, che il conte Prata, direttore degli spettacoli a Milano, enumerava al Goldoni, dopochè questi gli ebbe letto un suo melodramma, *Amalasunta,* che andò poi a finire sul fuoco:

" Ciascuno dei tre principali soggetti del dramma dee cantar cinque arie: due nel primo atto, due nel secondo, ed una nel terzo. La seconda attrice ed il secondo soprano non possono averne che tre; e le ultime parti debbono contentarsi di una, o di due al più. L'autore delle parole dee somministrare al musico le differenti ombre, che formano il chiaroscuro della musica, ed osservar bene, che non vengano di seguito due arie patetiche, essendo inoltre necessario spartire con la medesima precauzione le arie di bravura, le arie di azione, di mezzo carattere, i minuet ed i rondò. Convien soprattutto badar bene di non dare arie di affetto e di mozione, o arie di bravura, o rondò alle seconde parti. Bisogna che questa povera gente si contenti di ciò che è loro assegnato, essendo a loro proibito il farsi onore ". (*Memorie,* I, 28).

Nè queste eran tutte; ed il Prata, pur dicendole *prive di senso comune,* le sentenziava *immutabili* e da osservare *a rigor di lettera.* Nello stesso cap. è pur dipinto il villano disprezzo dei cantanti per i poeti.

doveva riuscire diverso e dalla commedia e dalla tragedia, quantunque prendesse a trattare argomenti, che a quelli dell'una o dell'altra s'avvicinavano. L'*opera seria,* (melodramma d'argomento tragico) riuscì molto più fiacca e snervata e molto meno severa e grandiosa della tragedia: basti pensare che il Metastasio doveva mescolare un intreccio amoroso ai casi di Attilio Regolo o di Catone Uticense![1] Il melodramma comico, invece, ebbe il nome d'*opera buffa,* che accenna a maggior somiglianza con le commedie degli Zanni, che con le altre; e fu una mescolanza curiosa di elementi diversi: per una parte l'intreccio amoroso e l'indole della musica lo fecero accostare alla commedia tenera; per un'altra il fine di suscitare il riso, senza l'aiuto della prontezza dei motti o delle uscite, necessariamente minore nel canto, lo condusse a giovarsi di tutti gli aiuti della mimica, di tutti i lazzi buffoneschi della farsa, specialmente nelle parti dei vecchi, o dei servi; onde il nome di *buffo* dato in tali opere a quello che è il *basso profondo* nell'opera seria, e che per lo più rappresènta parti senili.

Il melodramma, quantunque lo Zeno e il Metastasio cercassero di conformarlo alle norme della tragedia classica, ebbe un fare molto libero e sciolto: non serbò unità di tempo, nè di luogo, ammise anche la simultanea duplicità della scena, nè curò sempre la pittura dei caratteri, che a ogni modo potevano esservi piuttosto accennati o disegnati che dipinti: i personaggi principali furono quasi sempre, sotto diverse spoglie, i medesimi: innamorati disposti a esprimere cantando la tenerezza dell'amore o i furori della gelosia. L'estensione fu minore che nella tragedia e nella commedia, per la maggior lunghezza di tempo, che il canto richiedeva; la divisione quando in tre e quando in cinque atti, ma spesso con variazioni spettacolose della scena anche nel corso di un atto stesso; la forma alta, o mezzana, secondo il genere dell'opera: umile, anche nell'opera buffa, di rado. Notevole è la struttura metrica, rispetto alla quale sono da distinguere due parti ben diverse: i *recitativi* e le *arie:* quelli,

[1] E Apostolo Zeno, nella prefaz. al suo *Fabbrizio* (*Opere drammatiche,* t. I, p. 176) scriveva: " Quello (personaggio) di Sestia figliuola di Fabbrizio e fatta prigione con altri romani da Pirro, è introdotto per dar qualche motivo d'intreccio agli amori, *senza i quali pare oggidì che un dramma non sarebbe plausibile* ".

i quali per lungo tempo si musicarono sempre a un modo, con una specie di cantilena fissa, comprendevano il più della parte dialogica, ed erano lunghe serie di endecasillabi e settenari mescolati, sciolti o rimati a capriccio, terminate per lo più con due versi rimati a bocca baciata. Le *arie*, invece, erano le parti a cui i maestri adattavano i motivi spiegati e melodici, facendo prova della loro valentìa: cantate quasi tutte dai personaggi principali, o soli (*a solo, cavatine, romanze, rondeaux*, etc.), o a due *(duetti)*, o a tre, o a più (*terzetti, quartetti* etc.); oppure dai cori: vi s'adoperarono vari metri lirici, ma per lo più quelli della canzonetta.[1]

---

[1] Veggasi quest'esempio, che tolgo dall'*Attilio Regolo* del Metastasio. Regolo ha indotto il console Manlio a parlare al Senato in favore della proposta sua di rigettare così la pace, come il cambio dei prigioni, che Cartagine offriva; e così è stato deliberato, solo aggiungendo di interrogar gli auguri sulla validità del giuramento prestato da Regolo prigione, di tornare a Cartagine. Ma Licinio tribuno e innamorato di Attilia figliuola di Regolo (necessità melodrammatica!) solleva il popolo, che ne impedisca la partenza. Or mentre Regolo, disponendosi a partire, raccomanda al console Manlio i suoi figli Attilia e Publio, giunge quest'ultimo (Atto III, sc. 2):

Publio.

Manlio! Padre!

Regolo.

Che avvenne?

Publio.

Roma tutta è in tumulto: il popol freme:
Non si vuol che tu parta.

Regolo.

E sarà vero
Che un vergognoso cambio
Possa Roma bramar?

Publio.

No, cambio, o pace
Roma non vuol; ma, se tu resti.

Regolo.

Io! Come?
E la promessa? e il giuramento?

Publio.

Ognuno
Grida, che fè non dèssi
A perfidi serbar.

Regolo.

Dunque un delitto
Scusa è dell'altro? E chi sarà più reo,
Se l'esempio è discolpa?

Publio.

Or si raduna
Degli Auguri il collegio: ivi deciso
Il gran dubbio esser deve.

Regolo.

Uopo di questo
Oracolo io non ho. So che promisi;
Voglio partir. Potea
Della pace, o del cambio
Roma deliberar: del mio ritorno
A me tocca il pensier. Pubblico quello,
Questo è privato affar. Non son qual fui;
Nè Roma ha dritto alcun su i servi altrui.

Publio.

Degli Auguri il decreto
S'attenda almen.

Regolo.

No: se l'attendo, approvo
La loro autorità. Custodi, al porto.
Amico, addio.

Manlio.

No, Regolo: se val
Fra la plebe commossa, a viva forza
Può trattenerti; e tu, se ciò succede,
Tutta Roma fai rea di poca fede.

Regolo.

Dunque mancar degg'io?...

Manlio.

No, andrai; ma lascia
Che quest'impeto io vada
Prima a calmar. Ne sederà l'ardore
La consolare autorità.

Regolo.

Rimango,
Manlio, sulla tua fè; ma...

Manlio

Basta: intendo,
La tua gloria desio,
E conosco il tuo cor; fidati al mio.
Fidati pur, rammento
Che nacqui anch'io Romano;
Al par di te mi sento
Fiamme di gloria in sen.
Mi niega, è ver, la sorte
Le illustri tue ritorte;
Ma, se le bramo in vano,
So meritarle almen.

SCENA III.

REGOLO, PUBLIO.

Regolo.

E tanto or costa in Roma,
Tanto or si suda a conservar la fede!

Ai recitativi si è sostituita la prosa in una nuova forma ibrida di melodramma sciatto e buffonesco, spesso parodia di opere serie o di gravi argomenti, introdotta recentemente dalla Francia, dove ha nome *vaudeville:* l'hanno chiamata *operetta;* ma non è cosa di cui la letteratura debba o possa occuparsi: non solo si ribella a qualsivoglia legge poetica, ma anche non di rado a quelle della decenza e del senso comune.

CAPITOLO XII.

Della poesia pastorale.

SOMMARIO. — § 1. Origine della poesia pastorale, e sua fortuna presso gli antichi. — § 2. L'egloga e l'idillio nella letteratura italiana. — § 3. Dramma pastorale. — § 4. Poesia rusticana.

§ 1. Nel tempo dalla decadenza della vita e delle lettere greche, che seguì alla morte di Alessandro Magno, framezzo alle produzioni studiate e artifiziose dei letterati protetti dalla dinastia dei Lagidi, nacque un nuovo genere di poesia, che contrastava assai stranamente con tutta la pompa di dottrina, la gonfiezza di forma e l'artifiziosa ricercatezza di concetto della rimanente letteratura contemporanea. E fu la poesia pastorale, che ha insieme e della lirica e della drammatica e di cui fu primo inventore Teocrito di Siracusa, vissuto prima alla corte di Gerone, poi a quella di Tolomeo Filadelfo in Alessandria, il quale volle ritrarre, quasi in

---

Dunque... Ah Publio! e tu resti? E sì tranquillo
Tutto lasci all'amico
D'assistermi l'onor? Corri; procura
Tu ancor la mia partenza. Esser vorrei
Di sì gran benefizio
Debitore ad un figlio.

Publio.

Ah padre amato,
Ubbidirò, ma...

Regolo.

Che? Sospiri? Un segno
Quel sospiro saria d'animo oppresso?

Publio.

Sì, lo confesso
Morir mi sento;
Ma questo istesso
Crudel tormento
È il più bel merito
Del mio valor.
Qual sacrifizio,
Padre, farei,
Se fosse il vincere
Gli affetti miei
Opra sì facile
Per questo cor?

piccoli mimi campestri, i costumi dei pastori di Sicilia o del Bruzio, e i canti, che sulle loro labbra si solevano udire, con gli affetti che in quelli manifestavano. Fu poesia di riflessione; ma perchè aveva i suoi modelli nella realtà e voleva riprodurre alcunchè di vero e di vivo, e perchè Teocrito volle esser del vero fedele imitatore, riuscì la più degna del suo tempo, ed ebbe il merito di molta grazia, schiettezza e semplicità, e però di vera eleganza.

Chiamò Teocrito i piccoli poemetti, che così compose, *idillii,* nome che rivelava appunto i suoi criteri poetici, perchè quella parola greca non significava altro che *quadretti,*[1] o piccole immagini della realtà. E furono descrizioni di scene della vita pastorale, e più raramente della pescatoria: amori, colloqui, contese, gare di canto, avventure facili a darsi fra i pastori di Sicilia o dell'Italia meridionale, incantesimi, giuochi, cerimonie proprie del culto pastorale, non che certi miti, come quelli di Adone, di Ila, di Dafni.

Quel genere di poesia trovò imitatori fra i Greci e fra i Latini; e di tutti più illustre il maggior poeta epico e didascalico di Roma, P. Virgilio Marone, il qualle dette ai suoi componimenti pastorali (o *bucolici,*[2] come li chiamò con voce greca e dai Greci già adoperata) il nome di *egloghe,*[3] e scrisse certamente con molta grazia; ma, per aver troppo raggentilito i suoi pastori, che parlano con troppa arte e con troppo garbo, e talora con troppo sfoggiata grandiosità di concetti, e per aver fatto servire le sue egloghe ed allusioni politiche,[4] e soprattutto forse perchè imitava Teocrito e non la realtà; con minore semplicità e vivezza del poeta siracusano.

Così non troveresti in Virgilio la schietta e un po' ruvida naturalezza, che sentirai nell'idillio di Teocrito (VI: *i pastori*) che citerò, come esempio di questo genere, nella traduzione forse un po' troppo forbita dello Zanella, e del quale pure imitò il principio in una delle

[1] *Eidyllion* è diminutivo di *eidos* immagine.

[2] Aggettivo derivato da *boúkolos* pastore di buoi.

[3] *Eclogue,* greco da *eklégein* scegliere, eleggere; quasi cose squisite, scelte fra le scene vere di quella vita.

[4] Anche Teocrito ha negli idillii qualche fuggevole allusione a cose del tempo suo, e specialmente ai poeti, come al suo maestro Fileta, o ad Apollonio Rodio, ch'egli censura; vanno poi fra i suoi idillii certe composizioni, che non son pastorali, come l'*Elogio di Tolomeo Filadelfo* (che non è certo se gli appartenga), un mimo (*le Siracusane*) e quella

egloghe sue.[1] È un dialogo ora pungente, ora indifferente, ora affettuoso, fra un contadino e un pastore del Bruzio.

Batto. Odimi, Coridon, coteste vacche
Di chi son? di Filonda?
Coridone. Oibò, di Egone;
Le diede a me, che le guardassi, Egone.
Batto. Le mugni tutte quante in qualche sito
Furtivamente, quando l'aria è scura?
Coridone. Il vecchio sottopone i vitellini
Alle mammelle, e l'occhio ha sempre aperto.
Batto. Ma quel tuo sere in che lontani mondi
Si dileguò, che qui più non si vede?
Coridone. Non udisti? Milone, il lottatore,[2]
A' giuochi sull'Alfeo[3] seco lo trasse.
Batto. Ma quando Egon mai vide olio di atleta?[4]
Coridone. Dice la gente, ch'ei lo stesso Alcide
Di robustezza e di valor pareggia.
Batto. Anche a Batto dicea la buona mamma
Ch'ei del grande Polluce era più forte.[5]
Coridone. Ito se n'è con venti agnelli; in spalla
La zappa avea, per rispianar l'arena.[6]
Batto. Contro i lupi Milon l'agnello aizza.
Coridone. Qui, mugolando, lo desian le vacche.
Batto. Sventurate! Che birba di custode
Hanno incontrato!
Coridone. Sventurate invero!
Più volontà di pascere non hanno.[7]
Batto. A quella vitellina appena le ossa
Rimangono. Si pasce di rugiada,
Come fan le cicale?

---

bellissima lirica, che è l'*epitalamio di Elena;* ma dove introduce i pastori, li fa parlar da pastori.

[1] Della terza; nella quale, per altro, dopo i primi versi, non si cura di riprodurre la familiare e motteggevole conversazione di quest'idillio, ma prende a imitare il quinto, che contiene una gara di canto fra due pastori. E anche quella riduce men dispettosa e più garbata, togliendovi anche la ragion del dispetto, che era, presso Teocrito, la diversa patria dei gareggianti, uno di Turio ed uno di Sibari; e le dà una chiusa più gentile, facendo che il pastore giudicante non sappia a chi dare il premio, mentre in Teocrito, il premio è aggiudicato al pastore sibarita dal taglialegna, pur sibarita, scelto come giudice, che impone silenzio, con mal piglio, al cantore turiese.

[2] È il celebre atleta di Crotone, che fu allievo di Pitagora.

[3] Fiume dell'Elide, che bagnava Olimpia.

[4] Si sa che gli atleti si ungevano il corpo con l'olio prima di lottare.

[5] Nota la canzonatura.

[6] " Gli atleti, che andavano a' giuochi di Olimpia, portavan seco una zappa per rispianar l'arena dopo il combattimento; ed agnelli ed altro per lor vivanda nei quaranta giorni che duravano i giuochi ". *(Nota del traduttore).*

[7] Vedi com'è affettuosa questa osservazione, che le vacche non si curan più di mangiare, perchè il padrone è lontano. E il fatto è vero; e mi ricorda quel che dice il vaccaro *Kuoni* (Corrado) nella prima scena del *Guglielmo Tell* dello Schiller, che la prima giovenca del branco smetterebbe di mangiare, se egli le togliesse il nastro dal collo (v. 18-19.)

Coridone. Oh! no, per Giove!
Io la guido talor lungo l'Esaro
E di tenero fieno un bel fastello
Le metto innanzi: nel Latimno ombroso
Va talor saltellando.

Batto. Macilento
È ben quel toro, quel rossiccio. Ah! tali
Fossero i buoi, che il popolo di Lampria
Sacrifica a Giunon, razza malvagia.

Coridone. Anche alla foce del Malimno, ai campi
Da Fisco arati e del Neeto all'onde,
Ove ogni cosa, che vi nasca, è bella,
L'origano,[1] l'eringe e la melissa,
Che d'odor l'aria impregna, io le conduco.

Batto. Ahi! ahi! misero Egon, le tue giovenche
Sen vanno a Pluto; e tu sogni corone.
Anche la piva, che ti sei composta,
Pende oziosa e se la rode il tarlo.

Coridone. Non è ver, per le Ninfe! Andando a Pisa,[2]
La sua mi diede in don, che sono anch'io
Non ignobil cantor: di Glaucia i carmi
Io con grazia ripeto, e quei di Pirro
Con grazia non minor: lodo Crotone;
Bella città è Zacinto, ed all'aurora
Volto Lacinio,[3] ove da solo Egone
Il lottator si divorava ottanta
Focacce: trasse giù dal monte un toro
Preso per l'ugna, e diello ad Amarilli.
Maravigliando da lontan le donne
Un grido alzaro; il mandrian ridea.

Batto. Amarilli, Amarilli, ancor che spenta,[4]
Io t'ho sempre nel cor! Come le capre
Sempre cara mi fosti, e mi sei morta!
Ahi! ahi! quanto la sorte ebbi nemica!

Coridone. Conviene animo farsi, amico Batto,
Forse il domani avrem migliore: ai vivi
Lice sperar; non han speranza i morti;
E Giove stesso or è sereno, or piove.[5]

---

[1] Règamo. Anche le altre due sono planticelle aromatiche e purgative.

[2] Città, che sorgeva sulla riva destra dell'Alfeo, e dove si facevano i giuochi in onore di Giove, prima che gli Elei, distruttala, edificassero Olimpia sull'altra riva del fiume.

[3] È il promontorio, che si chiama ora capo Nao. Vedi quanta verità e vivezza aggiungono queste particolari indicazioni di luogo. Hai qui accennata per i fiumi, per i monti, per i capi tutta la campagna, che circonda Crotone. Queste due o tre frasi, poi, son forse principii di canti, se almeno la traduzione non è troppo libera. Secondo la lezione dell'Ahrens *(Bucolicor. graecor. rel.: biblioth. teubner.)*, che anche altrove lo Z. non accetta, parrebbe da tradurre: " canto i carmi di Pirro e quelli che invoca la città di Crotone e quelli che (invoca) Zacinto, e il Lacinio volto a Oriente; se (quant'è vero che?) Egone lottatore etc. ".

[4] Vedi gentile ed affettuoso volo lirico, che è in questa uscita di Batto.

[5] Cfr. sopra, p. 410, n. 2.

Batto. Farò così. Ma tu ricaccia al piano
I vitelli, che rodono quel tallo
D'olivo, tristarelli. Olà, bianchetto.
Coridone. Olà, Cimeta,[1] al poggio. Non m'ascolti?
Il malanno corratti, affè di Pane,
Se di là non isloggi. Ecco che viene
A questa parte. Oh! se un randel da lepri
In pugno avessi, a fracassarti il dorso!
Batto. Guarda, buon Coridon, guarda, per Giove!
Nel calcagno uno spino mi s'è fitto.
Come son lunghi questi spini! Rompere
Si possa il collo la vitella, a cui
Correndo dietro, mi son punto. Il vedi?
Coridone. Sì; lo tengo fra l'ugne; eccolo fuori.
Batto. Piccola punta, e l'uomo grande atterra!
Coridone. Un'altra volta, se verrai ne' monti,
Senza calzari non venirvi, o Batto;
Han spine e vepri in ogni lato i monti.
Batto. Dimmi un po', Coridon, dura il vecchietto[2]
Nell'amor, che l'ardea, per quella smilza
Civettuola dai neri sopraccigli?
Coridone. Se dura l'infelice! Io lo sorpresi,
Giungendo a caso, or or, dietro la stalla,
Che con quella fraschetta amoreggiava.
Batto. Buon pro ti faccia, donnaiuol; co' figli
Dei Satiri e con Pan dalle bistorte
Vellose gambe gareggiar ben puoi.

§ 2. Il grandissimo culto, in che fu tenuto Virgilio nei primordi della nostra letteratura, indusse parecchi nostri poeti a scrivere egloghe ad imitazione delle sue, ma tutte in latino, sicchè il primo esempio insigne di poesia pastorale scritta nella nostra lingua, se si eccettui l'*Ameto* del Boccaccio, è della fine del secolo XV, quando il napoletano Jacopo Sannazzaro scrisse la sua *Arcadia,* opera mista di prosa e di verso, imitazione d'idillii e di egloghe antiche, in cui mostrava di ritrarre i costumi degli antichi pastori arcadi, descrivendone in prosa la vita, e rifacendone i canti per lo più in lunghi capitoli in terzine, che chiamò egloghe, e che furono in generale artifiziose anzichè no. Ma il suo esempio trovò imitatori: il diffondersi dello studio del greco

[1] Nomignolo del vitello che il bifolco ha chiamato *bianchetto*. Cfr. *Biondella* e *Martino* nella ballata del Sacchetti, riportata sopra, a pag. 389-90.

[2] Questo vecchio vagheggino dev'essere il guardiano soprastante ai pastori di Egone, di cui Coridone ha parlato prima. *Vepri* (v. prec.) pruni: latinismo.

e la conoscenza delle opere originali di Teocrito accrebber seguito a quel genere di poesia, e s'adoperò anche di nuovo il nome d'*idillio;* con questo per altro, che per idillio s'intese piuttosto una *descrizione o narrazione oggettiva di qualche scena o avventura pastorale;* per *egloga* la *riproduzione dei canti dei pastori o dei dialoghi loro.* L'egloga, in sostanza, aveva indole drammatica, e il poeta non vi parlava in persona propria. Il mètro preferito per l'un componimento e per l'altro fu sempre la terzina, sebbene anche altri vi se ne adoperassero.[1]

---

[1] Così il Sannazzaro, nell'*Arcadia,* dette all'egloga ora forma di canzone, ora di sestina lirica, ora di sciolti, ora di componimento polimetrico; ma più spesso di quelle sue terzine di versi sdruccioli irte di latinismi e alla lettura piuttosto gravi che dilettevoli. L'idillio poi variò anche più. Vedi, come es., questo, non senza grazia, del Bertòla *(l'età dell'oro),* in metro di canzonetta:

Dicea Lisa al suo Mirida:
– Sai tu, sai tu che sia
L'età che d'oro chiamano?
Ieri parlar n'udia.

Presso il padron sedevano
Due gravi cittadini.
Guatandomi esclamavano:
" Pastor, pastor meschini!

Come i tempi cambiarono!
Le selve e le pendici
Il solo un giorno furono
Albergo de' felici.

Latte i fiumi scorrevano
Per la pingue pianura,
E frutta davan gli alberi
Senza voler coltura.

Mai ghiacci allor, mai turbini,
Mai doglia, mai lavoro.
Come i tempi cambiarono!
Oh bella età dell'oro!

S'amava; e senza lagrime,
Senza timor s'amava:
La gelosia quell'anime
Candide non turbava ". –

– Sì, lo sposo interruppela,
Così s'amava allora.
E noi non siamo, amandoci,
In quella etade ancora?

Tu m'ami, io t'amo: incognita
N'è ad ambi gelosia:
Io di tua fè non dubito,
Tu temi della mia?

Negletta o no sii d'abito,
Io lindo o disadorno,
Ci amiam, come ci amavamo
Di nostre nozze il giorno:

Nè meglio amarsi possono
Due fide tortorelle,
Che accompagnate crebbero,
Che vissero gemelle.

S'ameran Lisa e Mirida
Perfino all'ore estreme,
Sempre così cercandosi
E sempre stando insieme.

La mia più schietta immagine
Già un bambinel ti mostra;
La tua fra poco... Ah credimi,
L'età dell'oro è nostra.

Ma di': frutta che nascano
Senza coltura alcuna,
È poi, come la vantano,
La così gran fortuna?

E tu vorresti perdere,
Vivendo a etade antica,
Quel bel piacer, ch'è solito
Seguir la tua fatica?

E 'l bel piacer che t'anima,
Quand' io sudato e stanco
Ne vengo il premio a cogliere
Sedendomi al tuo fianco?

È lungo il verno e rigido;
Ma son pur l'ore care
Quelle di starsi in giolito
Raccolti al focolare!

Quelle talor di porgere
Ristoro agli indigenti,
Che non han come pascersi
Nel cuor de' giorni algenti!

Calda è la state e incomoda;
Ma qual maggior diletto
Che verso sera accogliere
Sull'ala il zefiretto!

E il giorno, dove stendono
Ombroso cerchio i mori,
Riposando interrompere
L'affanno de' lavori!

Tremi, se nero il turbine
Da' monti uscir si vede;
Ma quanto poi rallegrati
Più bello il sol che riede!

Potria benigno e tepido
Di primavera il raggio
Destar sì amabil estasi,
Se fosse sempre maggio?

Non godi il latte spremere
Dal gregge di tua mano,
Più che vederlo scendere
Come un torrente al piano?

Non godi?... E seguia Mirida;
Ma Lisa il volto inostra,
L'abbraccia; ed ambi dissero:
– L'età dell'oro è nostra. –

§ 3. Nel secolo XVI questo genere di poesia ebbe uno svolgimento considerevole. Quella certa indole drammatica dell'egloga fece sì, che si pensasse a rappresentarne qualcuna, come intermezzo di qualche tragedia; e come vedemmo già che da questi intermezzi germogliò il melodramma, così ne venne anche il *dramma pastorale*, che fu una vera *composizione drammatica, che aveva per soggetto un'avventura della vita dei pastori*. Uno dei nostri maggiori poeti del secolo XVI, Torquato Tasso, scrisse il miglior componimento di questo genere, l'*Aminta, favola boscareccia*, nella quale, per verità, come era uso d'allora, poco è di vero dramma, e la narrazione soverchia troppo l'azione; ma la naturalezza degli affetti e delle loro manifestazioni, la semplicità dell'intreccio,[1] la grazia delle espressioni, la delicatezza

---

[1] Si compone di cinque brevi atti, terminati ciascuno dal canto di un coro di pastori, ed è preceduta da un prologo in versi sciolti, in cui Amore esalta la potenza sua e manifesta il proponimento di far innamorare Silvia pastorella, la quale d'amore non vuol sentir ragionare e spregia il pastore Aminta, che già più anni Amore ferì, accendendolo d'affetto per lei. Il primo atto contiene la protasi, perchè si compone di due scene, nella prima delle quali Dafne pastorella s'ingegna invano di parlare in favore d'Aminta a Silvia, che si fa giuoco delle parole di lei e la lascia poi, per andarsi a bagnare, e quindi alla caccia; nell'altra, Aminta sfoga l'amarezza dell'animo suo con l'amico Tirsi, che lo conforta a sperare e a non dar fede a certi invidi e malaugurati vaticinii del pastore Mopso, da cui l'autore trae occasione a lodar casa d'Este. Ma giova riportar qui la parte, dove Aminta narra il fatto che più lo infiammò d'amore, sia perchè attissima a dare un'idea della poesia di questo dramma, sia perchè è un bell'esempio di quel che si chiama ora idillio. Dopo aver narrato che fin da bambini egli e Silvia erano stati sempre insieme, compagni nel cacciare, nel pescare, nel guardare gli armenti, e come da qualche tempo egli sentiva un certo inquieto desiderio di star sempre con lei e di guardarla negli occhi; prosegue:

All'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli
Sedeano un giorno, ed io con loro insieme,
Quando un'ape ingegnosa, che cogliendo
Sen giva il mèl per que' prati fioriti,
Alle guance di Fillide volando,
Alle guance vermiglie come rosa,
Le morse e le rimorse avidamente;
Ch'alla similitudine ingannata,
Forse un fior le credette. Allora Filli
Cominciò lamentarsi impaziente
Dell'acuto dolor della puntura;
Ma la mia bella Silvia disse: — Taci,
Taci, non ti lagnar, Filli; perch'io,
Con parole d'incanti, leverotti
Il dolor della piccola ferita.
A me insegnò già questo secreto
La saggia Aresia, e n'ebbe per mercede
Quel mio corno d'avorio ornato d'oro. —
Così dicendo, avvicinò le labbra
Della sua bella e dolcissima bocca
Alla guancia rimorsa, e con soave
Sussurro mormorò non so che versi.
O mirabili effetti! sentì tosto
Cessar la doglia; o fosse la virtute
Di que' magici detti, o, com'io credo,
La virtù della bocca,
Che sana ciò che tocca.
Io, che sino a quel punto altro non volli
Che il soave splendor degli occhi belli,
E le dolci parole, assai più dolci
Che 'l mormorar d'un lento fiumicello
Che rompa il corso fra minuti sassi,
O che 'l garrir dell'aura in fra le frondi;
Allor sentii nel cor novo desire
D'appressar alla sua questa mia bocca;
E fatto, non so come, astuto e scaltro
Più dell'usato (guarda quanto Amore
Aguzza l'intelletto!), mi sovvenne
D'un inganno gentile, col qual io
Recar potessi a fine il mio talento;
Chè, fingendo ch'un'ape avesse morso
Il mio labbro di sotto, incominciai
A lamentarmi di cotal maniera,
Che quella medicina, che la lingua
Non richiedeva, il volto richiedeva.
La semplicetta Silvia,
Pietosa del mio male,
S'offrì di dar aita
Alla finta ferita, — ahi lasso! e fece
Più cupa e più mortale
La mia piaga verace,
Quando le labbra sue
Giunse alle labbra mie.

Bentosto egli non aveva più saputo nasconder la sua passione, e Silvia non aveva più voluto vederlo, nè sentirne parlare. Nel secondo atto, Tirsi con Dafne si consigliano del modo d'indur Silvia ad amare Aminta, che vien poi consigliato da Tirsi a maggior risolutezza; ma intanto Silvia corre per le insidie di un satiro un grave rischio, che tuttavia Tirsi ed Aminta giungono in tempo a

ingenua di tutto il complesso ne fanno una delle più eleganti e soavi poesie di quel tempo. Soltanto, come Virgilio, il Tasso rappresentò dei pastori molto raggentiliti e che potevano vivere oramai nella sua fantasia di poeta, non nella realtà. Ma gl'imitatori o i seguitatori fecero peggio: o complicarono stranamente l'intreccio dei loro drammi pastorali, come il Guarini e il Bonarelli, e tolsero così del tutto la semplicità, che era di quel genere di composizioni pregio principale; o non seppero fare altro, che seguire le orme del Tasso, in modo da far parere le loro opere piuttosto copie, che imitazioni di quella di lui. D'altra parte poi erano sempre posti in iscena i soliti immaginari pastori, o pescatori, che, come tutte le cose convenzionali, non potevano aver vita vera, nè acconciamente variarsi, nè quindi piacer lungamente; sicchè col secolo XVII i drammi pastorali sparirono, durando la poesia pastorale nelle egloghe, nei sonetti e nei madrigali, coi quali l'Accademia, che prese appunto nome dall'Arcadia, cercò di opporre la semplicità del gusto alle stranezze pompose, a cui nel secolo XVII s'era abbandonata la poesia. Ma anche in questa forma ebbe trista vita e stentata, perchè, per quanto coltivatissima, non uscì mai dai soliti confini ristretti e convenzionali. Più visse l'idillio, ma cangiando alquanto natura; cioè divenendo una rappresentazione, che può esser viva e sempre nuova, della vita dei campi e delle bellezze naturali, che non muoiono mai e non son mai le medesime, e sempre son vere, e parlano un linguaggio soave e armonioso all'animo del poeta; ma riuscì così alquanto diverso dalla vera poesia pastorale, accostandosi piuttosto alla semplice lirica descrittiva.

---

scongiurare; ma essa non ringrazia neppure Aminta d'averla salvata; anzi se ne fugge via senza guardarlo, siccome narra Tirsi al coro, nell'atto III. Aminta, che Dafne cerca invano di consolare, vuol per disperato uccidersi, quando ecco giunger Nerina pastorella, che era stata alla caccia con Silvia, e narrare come questa s'era messa pel bosco dietro a un lupo, che aveva ferito. Essa l'aveva seguita da lungi e perduta di vista; ma dopo lungo aggirarsi pel bosco, aveva trovato sette lupi, che leccavano il sangue intorno a certe ossa, e lì presso in terra il velo di Silvia. Aminta allora fugge via risoluto di uccidersi. Ma al principio del IV atto ecco Silvia, che narra a Dafne, come, perduta la traccia del lupo ferito nel bosco, l'aveva pur poi veduto con altri intorno al corpo d'un animale ucciso, e aveva voluto novamente ferirlo, ma non l'aveva colto; anzi quello l'aveva inseguita, ed essa, ormai disarmata, a fuggire; ma il velo se le era attaccato a un cespuglio, dove essa, pur di liberarsi, l'aveva lasciato. Dafne intende allora la ragione del falso annunzio recato da Nerina, e si duole di Aminta, che teme sia morto. Silvia, cui essa racconta la scena avvenuta, prima non crede, poi comincia a sentire una penosa pietà, per la quale vuole in ogni modo salvare il pastore; ma ecco un nuncio, che dice d'averlo veduto precipitar da una rupe; onde Silvia si dispera, e vuol morire con lui. Ma nel V atto Elpino pastore racconta al coro, come Silvia avesse trovato Aminta tramortito, non morto, perchè un cespuglio che sporgeva dalla rupe aveva scemato l'impeto della caduta; come ai pianti di lei si fosse riavuto; e come ora egli andasse in cerca di Montano padre di Silvia, perchè consentisse alle nozze di lei. E il dramma finisce con un canto del coro, che chiede di poter avere le dolcezze d'amore, ma senza i travagli e le amarezze, che han procurato ad Aminta.

§ 4. Fu forse miglior tentativo in Italia e più simile nell'intendimento all'opera di Teocrito, per quanto non potesse darci un *Aminta*, quello d'un genere di poesia più umile, ma più vera, cioè della *poesia rusticana*, che cerca di ritrarre, più veramente che può e fin col loro proprio linguaggio e colle forme della poesia popolare, i sentimenti dei contadini nostri. Prima e meglio di tutti la trattò Lorenzo il Magnifico nella sua *Nencia da Barberino*, grazioso componimento in ottave, che è una specie di sfogo o dichiarazione amorosa di un contadino mugellano alla sua bella;[1] e l'esempio fu seguito da altri contemporanei e posteriori, con varia fortuna e con varia abilità; senonchè l'uso del linguaggio vernacolo, se da un lato accresce verità e vivezza a quei componimenti, da un altro li fa piuttosto considerar come scherzi, che come importanti opere letterarie.

---

[1] Leggine queste poche stanze (1-4, 8-13), in cui ti parrà di sentire, sotto quelle forme goffe, che il poeta un po' prende a giuoco, la freschezza vigorosa, per quanto ruvida, della poesia popolare, con quelle immagini contadinesche, e con quei passaggi rapidi dalla narrazione all'apostrofe, che nei canti del popolo non sono infrequenti, e che nella loro rozzezza, hanno pur tanto d'appassionato.

Ardo d'amore e conviemmi cantare
  Per una dama, che mi strugge il core;
  Ch'ogni otta (a) ch'io la sento ricordare,
  Il cor mi brilla e par che gli esca fuore.
  Ella non trova di bellezza pare;
  Con gli occhi getta fiaccole d'amore:
  Io sono stato in città e castella, (b)
  E mai non vidi gnuna tanto bella.
Io sono stato a Empoli al mercato,
  A Prato, a Monticelli, a San Casciano,
  A Colle, a Poggibonsi, a San Donato,
  E quinamonte (c) insino a Dicomano:
  Figline, Castelfranco ho ricercato;
  San Piero, il Borgo, Mangona e Gagliano:
  Più bel mercato che nel mondo sia
  È a Barberin, dov'è Nenciozza mia.
Non vidi mai fanciulla tanto onesta,
  Nè tanto saviamente rilevata:
  Non vidi mai la più pulita testa,
  Nè sì lucente, nè sì ben quadrata: (d)
  Ed ha due occhi, che pare una festa,
  Quando ella gli alza e che ella ti guata:
  Ed in quel mezzo ha il naso tanto bello,
  Che par proprio bucato col succhiello.
Le labbra rosse paion di corallo:
  Ed havvi drento due filar di denti,
  Che son più bianchi che quei di cavallo:
  E d'ogni lato ella n'ha più di venti.
  Le gote bianche paion di cristallo
  Senz'altri lisci ovver scorticamenti:
  Ed in quel mezzo ell'è come una rosa.
  Nel mondo non fu mai sì bella cosa.

. . . .

La Nencia mia, che la pare un perlino,
  Ella ne va la mattina alla chiesa;
  Ell'ha la cotta pur di dommaschino (e)
  E la gamurra di colore accesa,
  E lo scheggiale ha tutto d'oro fino:
  E poi si pone in terra alla distesa,
  Per esser lei veduta e bene adorna:
  Quando ha udito messa, a casa torna.
La Nencia a far covelle (f) non ha pari,
  D'andare al campo per durar fatica;
  Guadagna al filatoi' di buon danari:
  Del tesser panni lani Dio tel dica:
  Ciò ch'ella vede convien ch'ella impari,
  E di brigare in casa ella è amica,
  Ed è più tenerella che un ghiaccio,
  Morbida e dolce, che pare migliaccio.
La m'ha sì concio e in modo governato,
  Che più non posso maneggiar marrone;
  Ed hammi drento così avviluppato,
  Ch'io non posso inghiottir già più boccone:
  E so (g) come un graticcio diventato,
  Tanta pena mi dà e passione:
  Ed ho fatiche assai, eppur sopportole;
  Che m'ha legato con cento ritortole.
Io son sì pazzo della tua persona,
  Che tutta notte io vo traendo guai.
  Pel parentado molto si ragiona;
  Ognun dice: — Vallera, tu l'arai. —

(a) Ora. Arcaismo, che pure si sente ancora sulla bocca dei Fiorentini.

(b) Vedi come fa curioso questo vanto l'enumerazione, che segue, di terre e terricciole tutte del contado di Firenze; e la conclusione, che le riduce tutte a mercati.

(c) Si spiega: di qui a monte: e però come: lassù mai. Vero è che in tal caso qui si sarebbe piuttosto aspettato quinavalle o quindavalle (quindi a valle, laggiù) perchè Dicomano è in pianura, e assai più giù di Barberino.

(d) Credo, squadrata, tagliata bene, ben fatta; ma vuol dire anche grossa.

(e) Damaschino; drappo di Damasco: di seta a fiorami. Per la *cotta*, vedi pag. 188, n. 2; *gamurra* sottoveste da donna.

(f) Qualcosellina; qui, forse, per checchessia.

(g) Sono. Troncamento ancora usato dal popolo.

CAPITOLO XIII.

Dei principali componimenti in prosa.

SOMMARIO. — § 1. Divisioni più comuni dei componimenti in prosa. — § 2. Criteri della divisione e dell'ordine, che si segue qui.

§ 1. Cominciata a adoperare nelle scritture la prosa sottentrò a poco a poco alla forma poetica negli usi, per dir così, praticamente necessari della letteratura, rimanendo la poesia il linguaggio dell'affetto straordinariamente eccitato e dell'artistica riproduzione del bello. Uso praticamente necessario della letteratura era quello di dar notizia altrui di fatti o di dottrine ignorate, o quello d'indurre alcuno a mutare opinione, o a far checchessia. Quindi, secondo la differenza di questi fini, la distinzione di vari generi dei componimenti letterari, che si sogliono scrivere in prosa. Si dissero *narrativi* quelli che intesero a dar notizia di qualche fatto, raccontandolo con tutte le opportune descrizioni di luoghi, di tempi, o d'altro; *didascalici* quelli destinati a dar notizia di dottrine o teoriche di qualsivoglia natura; *persuasivi,* o *commotivi,* o *oratori* quelli intesi a persuadere, cioè a far prevalere un'opinione ad un'altra, o a far prendere una qualche determinazione. Altri chiamarono coll'unico nome di *espositivi* quanti componimenti non fossero narrativi; ma questa divisione più semplice mi sembra meno compiuta, perchè i

---

Pel vicinato molto si cansona,
Che vo la notte intorno a' tuo' pagliai,
E si mi caccio a cantare a ricisa;
Tu se' nel letto e scoppi dalle risa. (a)
Non ho potuto sta notte dormire;
Mill'anni mi parea che fussi giorno,
Sol per poter con le bestie venire
Con esso teco e col tuo viso adorno.
E pur del letto mi convenne uscire:
Posimi sotto il portico del forno;
Ed ivi stetti più d'un'ora e mezzo,
Fin che la luna si ripose, al rezzo.
La Nencia mia non ha gnun mancamento:
È lunga e grossa e di bella misura:
Ell'ha un buco nel mezzo del mento,
Che rimbellisce tutta sua figura:
Ell'è ripiena d'ogni sentimento.
Credo che la formasse la natura
Morbida e bianca, tanto appariscente,
Che la trafigge il cuore a molta gente.

(a) Questo stesso concetto è nella chiusa della *Serenata* del Bronzino (Angelo Allori), che il D'Ancona dimostrò essere " un centone di capiversi, i quali appartengono a rispetti popolareschi " (*La poes. popol.* etc., VI, p. 146, 171).

modi dell'esposizione saranno assai differenti, secondochè essa abbia per fine soltanto l'ammaestramento altrui, o sia invece mossa da appassionato desiderio di far pensare od operare altri nel modo che piace a chi espone.

§ 2. È da notar tuttavia che a queste distinzioni non si può dare un valore universale e assoluto, perchè spesso chi si accinge a scrivere non si propone un sol fine, e però può aver bisogno di narrare e di esporre, o a fin d'insegnare, o a fin di commuovere, nel corso di un medesimo componimento. Pure un di quei fini sarà spesso prevalente e determinerà il genere, al quale il componimento appartiene. Potrà l'autor di una storia ragionar sui fatti che narra, ad ammaestramento dei lettori; ma farà pur sempre un componimento narrativo, perchè si proporrà come scopo principale di far conoscere quegli avvenimenti; potrà un oratore narrar dei fatti, che gli giovi di far rilevare, per sostenere il suo assunto; ma il fine suo rimarrà sempre quello di far altri persuaso della bontà di questo. Mi atterrò pertanto alla divisione primieramente esposta, pur lasciandone fuori un genere di componimento, nel quale non si può determinare un fine prevalente e che però non si può ben comprendere in nessuno dei tre generi stabiliti. Intendo parlare della *lettera,* la quale, tenendo il luogo della conversazione, può aver, come questa, fini ed argomenti innumerevoli, tanto che altri l'ha posta fra i componimenti narrativi, altri fra i didascalici, altri l'ha detta semplicemente un componimento espositivo; e che mi sembra però da considerare come un quarto genere distinto dagli altri, almeno per la singolarità della forma. Ordinerò poi i quattro generi con lo stesso criterio dei componimenti poetici, sebbene la disparità cronologica sia qui molto minore: nè è maraviglia, perchè la prosa comincia a scriversi in tempi di civiltà già avanzata e di gran varietà di bisogni intellettuali, e a soddisfar questi sottentra, per così dire, come più idonea, alla forma poetica. Pertanto, piuttosto che i più antichi, dovremo metterre innanzi quelli, che prima fiorirono e dettero splendore alla letteratura con opere insigni; e però, fondandoci sempre su quello che ci apparisce nella letteratura greca antica, ci rifaremo dai componimenti narrativi, per passar poi ai didascalici, indi ai commotivi,

lasciando per ultimo le lettere, che, come vedremo, i Greci neppur considerarono come vero e proprio componimento letterario.

CAPITOLO XIV.

Componimenti in prosa di genere narrativo.

I.

§ 1. Come il bisogno di manifestare i sentimenti destatigli nell'animo dai fatti maravigliosi che apprende, così è innata nell'uomo la curiosità dei grandi fatti del tempo passato, e si fa sempre più viva col progredire dello spirito d'osservazione e delle facoltà intellettuali; perchè la notizia dei fatti e dei tempi che precederono e quasi prepararono gli attuali, sembra allora necessaria alla piena cognizione di questi. Perciò, io penso, la prosa narrativa, o almeno quella che serbava il ricordo di fatti umani considerevoli, ebbe subito maggior credito e progredì più rapidamente di ogni altra,

e se anche le prime prose greche non furono le narrazioni dei *logografi*,[1] certo è che il componimento in prosa più antico, che abbia meritamente ottenuto lode di opera maravigliosa, furono i nove libri delle storie di Erodoto. Parliamo adunque primieramente della *storia*,[2] il cui nome stesso mostra in qual conto si tenesse fin da principio, quasi che fosse la scienza per eccellenza; e che si definisce: *racconto verace di fatti umani, o che abbiano relazione cogli umani, degni di esser tramandati alla memoria dei posteri.*

Indi apparisce l'altezza e l'importanza di questo genere di componimento, che non serve alle opportunità ed ai bisogni di un'età sola, ma intende all'ammaestramento di tutte, e a tutte giova non poco, perchè l'uomo risentirà sempre un grande effetto morale dall'esaltazione, che in lui desta il racconto di nobili azioni, e dal disgusto e ribrezzo, che il racconto ben fatto delle azioni malvage gli fa nascere nell'animo.[3] Ognuno pertanto intenderà di leggieri quanta cura debba usare lo storico, perchè all'alto fine l'opera sua degnamente risponda.

§ 2. E prima intorno all'invenzione. Materia della storia sono, come abbiamo detto, *i fatti umani*, perchè essa intende a dare all'uomo quella cognizione dei fatti passati, che lo aiuti ad appagare il natural desiderio di conoscer se stesso e l'ordine del creato, al quale appartiene; e *i fatti, che han relazione cogli umani*, cioè tutti quelli in cui l'uomo non opera, ma di cui può risentire gravi e considerevoli effetti. Così un terremoto, un'eruzione vulcanica, una tempesta, una meteora non son fatti umani, ma posson produrre sulla vita, sulle menti, sulle immaginazioni, sugli atti degli uomini, effetti che sia buono conoscere, a sapere quale ne fosse in

---

[1] Scrittori di discorsi, da *lógos* discorso, e *gráphein* scrivere. Si chiamano generalmente così i più antichi scrittori greci di materia storica.

[2] Greco *historia*, astratto di *histor* colui che sa; onde anche il verbo *historein*, che significa così *sapere*, come *investigare*.

[3] Questa, secondo me, è la vera utilità della storia: l'ammaestramento pratico, che secondo alcuni può trarsene per i casi della vita, è molto incerto. Bene scrisse il Guicciardini (*Ricordi polit. e civ.* LXXVI; cfr. CCCXXXVI): " Tutto quello che è stato per il passato ed è al presente, sarà ancora in futuro; ma si mutano i nomi e le superficie delle cose in modo, che chi non ha buono occhio non le ricognosce, nè sa pigliare regola, o fare giudicio per mezzo di quella osservazione ". E non mancano esempi storici di abbagli cosiffatti presi anche da chi aveva occhio ottimo, non che buono; p. es., da Napoleone I, a cui non giovarono, nel 1812, gli esempi di Dario I nella Scizia, o di Crasso nella Parzia.

certi tempi la condizione. Invece non tutti i fatti umani sono argomento della storia, che non di tutti si cura; ma soltanto di quelli, che possano mostrare quale fosse nei vari tempi e nei vari luoghi la condizione e la vita degli uomini, o spiegare il naturale progresso dei costumi e delle istituzioni, il trapasso da una ad un'altra civiltà, il procedere della vita naturale, intellettuale, civile, politica dei vari popoli.

a) Non v'è pertanto aspetto della vita umana, o parte dell'umana operosità, che non possa dare argomento alla storia; anzi, secondochè se ne prende a trattare uno o un altro, avremo varie specie di storie, che si distingueranno con appellativi diversi. Così sarà *storia letteraria* quella che studierà ed esporrà in che modo uno o più popoli abbiano coltivato le lettere; *storia pittorica* o *della pittura* quella, che dirà come uno o più popoli abbiano atteso a quest'arte; e così *storia della musica, delle belle arti, della filosofia,* quelle che si proporranno di dar notizia di queste varie parti dell'operosità umana; ma quando si dirà senz'altro *la storia,* quasi a dire storia per eccellenza, intenderemo la storia civile o politica, cioè quella che ci istruisce della vita sociale e civile degli uomini riuniti da vincoli di varia natura nella comunanza dello stato, ricercando di ciascuno le istituzioni e gli ordinamenti, non che le relazioni pacifiche o discordi degli uni con gli altri.

b) Tale è dunque la materia di questo genere letterario, tale il campo vastissimo aperto allo storico per esercitarvi l'opera sua. Ma lo storico deve tenere innanzitutto presente che, per il fine della storia e per il concetto che ne hanno gli uomini, egli deve ingegnarsi di raccontare il vero dei fatti, che prende a narrare; egli si assume l'ufficio di maestro delle generazioni presenti e future, e deve ben guardarsi di non riuscirne invece l'ingannatore; e però guidato dall'intento di giovare agli uomini scoprendo loro la verità, non ha da perdonare a fatica o ripugnanza di sorta, pur d'arrivare a conoscerla con sicurezza, per quanto gli è possibile, esaminando accuratamente le *fonti storiche*, come si chiamano, con facile traslato, *tutte quelle cose che ci possono dar notizia dei fatti,* ed esercitandovi attorno la *critica,* cioè cercando di determinarne il vero valore. Se non abbia da dare

altre notizie che malsicure od incerte, le dia per malsicure ed incerte, accennando le ragioni di questa incertezza, o rinunzi al proponimento di scriverne.

I. Prima cura dello storico sia, pertanto, l'esame delle *fonti*, che si possono ridurre a quattro serie principali:

1° le *testimonianze*, cioè le asserzioni di chi fu presente al fatto, sia questi l'autore stesso che scrive, o, se il fatto è d'età più remota, altri, che l'abbiano in loro scritti registrato; o quelle di chi dai presenti l'udì raccontare. Pertanto, per i tempi andati, tutte le scritture storiche che ne rimangono, son da considerare come testimonianze, sia che parlino di fatti del tempo in cui furono composte, sia che, attingendo da scritture più antiche, narrino fatti d'altre età.

2° i *monumenti*,[1] sotto il qual nome si comprende ogni fatto durevole, la cui origine si connetta a qualche avvenimento, di cui sia destinato a serbar la memoria. Si distinguono in *materiali*, cioè puramente sensibili, come statue, colonne, archi trionfali, quadri, bassi rilievi, edifizi di ogni genere; i quali tutti si dicono *parlanti*, se accompagnati da un'iscrizione, che ne dichiari l'origine e lo scopo, *muti*, se non ne portino nessuna;[2] e *morali*, cioè che rammentino il fatto piuttosto all'intelletto che ai sensi; come sarebbero feste, giuochi, fondazioni d'opere pie, costumanze nate o fondate in memoria di qualche fatto, nomi imposti a qualche pubblico luogo o edifizio; infine, istituzioni d'ogni genere. Così i giuochi *aziaci*, che si celebravano a Roma negli anniversari della battaglia d'Azio; così la festa della Madonna del Rosario istituita da S. Pio V in grata memoria della vittoria di Lepanto; così quella dello Statuto celebrante la proclamazione del regno d'Italia.

3° i *documenti*,[3] ossiano scritture pubbliche (come, per es., leggi, decreti, deliberazioni, sentenze di tribunali, diplomi, trattati, dispacci d'ambasciatori etc., insomma tutte le scritture, che procedano da qualche autorità costituita), o private (contratti, lettere, relazioni particolari etc.), nelle quali si contenga memoria autentica d'un fatto o del modo nel quale avvenne.

4° le *tradizioni*, ossiano i ricordi degli avvenimenti rimasti più o meno alterati, nella memoria del popolo, nei suoi canti,[4] nelle sue novelle.

---

[1] Latino, dal verbo *monere* ammonire, far sapere.

[2] Monumenti muti sarebbero, per es., il Colosseo, o la statua di Napoleone, che è a Milano nel cortile di Brera; parlanti gli archi di Tito e di Costantino e le moltissime statue, che portano scritto almeno il nome della persona che rappresentano.

[3] Latino, da *docere* ammaestrare.

[4] È noto come abbiano fondamento storico più canti dell'Italia settentrionale; e il Nigra ne fece la prima serie della sua raccolta, chiarendone le allu-

II. Ma questo esame non è sufficiente ad assicurare della verità dei fatti. Non sempre le varie fonti si trovano concordi ad attestare il medesimo. Quante asserzioni e testimonianze scritte o parlate non possono esser false, o per ignoranza, o per amore, odio, spirito di parte, o altra passione, che abbia mosso alcuno a dir le cose come non erano veramente avvenute! Quante volte un error popolare non può attribuire ad un monumento muto un'origine, o un significato diverso dal vero! Anzi perfino le iscrizioni dei monumenti parlanti possono a volte contenere delle falsità o degli errori. [1] I documenti possono esser falsificati, non autentici, o contener notizie non vere a bello studio introdottevi da chi ne fu l'autore. [2] La tradizione, infine, che serve più che altro di conferma e di suggello alle altre fonti, va soggetta a tante e tante alterazioni, che non è poco, se alcuno riesce con lunghissimo studio a scoprire quel primo nucleo vero, intorno a cui la fantasia del popolo è andata via via lavorando.

Bisognerà pertanto esercitare intorno alle fonti quell'arte che si chiama *critica*, [3] cercando di sceverare il vero dal falso, il certo dall'incerto, in modo da formarsi, quando sia possibile, nella mente, un concetto sicuro di quello, che si può narrar come vero. Così, sarà da indagare se l'autore di certe testimonianze poteva essere indotto da qualche secondo fine ad alterare la verità, e da confrontar le testimonianze sue con quelle di più e più altri, se vi siano, facendo intorno a ciascuno le medesime indagini; bisognerà assicurarsi, anche coi sussidi che altri studi possan porgere, [4] dell'età e

sioni. Così il D'Ancona rilevò in un rispetto frammentario molto diffuso *(Non mi chiamate più biondina bella)* il ricordo delle sventure d'Isabella di Chiaramonte moglie del buon re Renato d'Angiò (Nel *Fanfulla della Domenica*, a. X, n. 5).

[1] È noto, per es., l'errore dell'iscrizione del monumento posto a Napoli nel 1351 alla memoria di Corradino di Svevia, in cui si confonde Tagliacozzo con Ceperano; e più recente e notevole quello dell'iscrizione di F. D. Guerrazzi per Alfredo Cappellini, che, secondo quella, *sdegnoso sopravvivere alla mancata vittoria | sè e gli annuenti compagni sprofondò nel mare;* mentre la sua nave scoppiò, quand'egli s'adoperava con ogni possa a domare l'incendio, che v'era divampato, e, come dice un recente autorevole storico, " sperò insino all'ultimo; e nel lavoro suo e dei suoi (lavoro di cervello e di braccia e non punto di rettorica) morì esempio invero imitabile di uomo che fa tutto il suo dovere. È doloroso che questo atto lodevolissimo sia stato travisato dalla leggenda in un suicidio collettivo, che non ha l'ombra di significanza militare ". V. A. Vecchi, *Storia gen. della marina milit.,*[2] c. XXXIX. Vol. III, p. 359-60. Livorno, Giusti, 1895.

[2] Per esempio, Francesco Sforza, che era ai soldi delle repubbliche collegate di Venezia e di Firenze, s'accordò col duca di Milano Filippo Maria Visconti loro nemico. Trovati certi pretesti, annunziava la cosa alla Signoria di Venezia il 16 di marzo 1447, dicendo di essersi accordato il giorno innanzi (lett. da Pesaro, al doge Francesco Foscari, che è nella Bibl. naz. di Parigi, *fonds ital.*, 1584, fol. 99); ma il vero era, che l'accordo era già stato *conchiuso* il primo di febbraio, come dimostra una nota che accompagna i capitoli (e che si trova nel medesimo luogo, 1584. 20), e dov'è detto espressamente che dei capitoli si faranno più copie *per mostrarsi*, le quali avranno la data del 15 di marzo.

[3] Parola greca, dal verbo *krinein* separare, scegliere, e poi giudicare (cfr. il latino *cernere*, onde le parole nostre *cernere, cernitura, discernere* etc.).

[4] L'*archeologia*, ammaestrando degli usi, delle costumanze pubbliche e pri-

del significato dei monumenti e delle iscrizioni che li adornano; dell'autenticità dei documenti, [1] e, per quanto può ricavarsi dal confronto di più documenti sincroni e specialmente dei pubblici coi privati, della sincerità, con la quale vennero fatti. Soprattutto poi si vorrà dire quel che da tante indagini sarà risultato con serena franchezza e con spirito di rettitudine, senza lasciarsi levar la mano dalla smania di esaltare o di condannar chicchessia, e meno che mai da quella di dare per sicuro quello che tale non apparisca o non risulti veramente. Certo è un grande e non facile lavorìo; ma che fatto con severa coscienza può risparmiare a chi verrà poi la fatica di ripeterlo, procurandogli la vera storia, cioè la scienza, la notizia sicura dei fatti umani.

c) Tanto più che il campo della ricerca storica non è prescritto ad alcuno; e la storia, di qualunque genere sia, cioè qualunque aspetto della vita e dell'operosità umana consideri potrà proporsi argomenti di molto varia estensione; anzi, secondo che questa sia maggiore o minore, riceverà denominazioni diverse.

1°. La più ampia storia, che possa esservi, è quella che chiamasi *universale,* e che si propone di narrare i fatti del genere umano dalla creazione dell'uomo fino al tempo in cui vive l'autore: assunto difficilissimo, anzi spaventoso, e che già agli antichi parve maraviglioso a concepire soltanto. [2] Dopo quello che abbiamo detto, apparirà chiaro come sia quasi impossibile ad un uomo, e come sarà sempre più, di esaminare criticamente tutte le fonti necessarie a raccogliere un tale sterminio di notizie; ma s'intende ch'egli possa giungervi, giovandosi dell'opera altrui, cioè di coloro, che, esercitando la ricerca critica sopra argomenti più ristretti, avran potuto mettere in sodo la verità dei singoli fatti particolari. Maggior difficoltà nondimeno sarà quella di comprendere fatti

---

vate dei popoli antichi; l'*epigrafia,* che insegna a leggere e interpetrare le antiche iscrizioni; la *numismatica,* che studia la qualità e le impronte delle medaglie e delle monete dei vari tempi, aiutano grandemente la ricerca e la critica di queste fonti storiche.

[1] A ciò aiutano specialmente la *paleografia,* che studia le forme delle scritture dei vari tempi, e la materia, che via via vi si adoperò; e la *diplomatica,* che studia le formule usate nei vari tempi e nei vari luoghi nella compilazione dei documenti pubblici, i vari modi nei quali si son determinate le date, le usanze concernenti l'ufficio del notariato e i vari modi di accertare l'autenticità dei diplomi.

[2] Catullo (*Carm.*, I, 5-7) si maravigliava che Cornelio Nepote *avesse osato solo fra gl'Italiani dichiarare la storia di tutti i tempi in tre libri.* Già aveva scritta una *storia universale,* ma più di nome che di fatto, Polibio. Fra i moderni il Bossuet indicò nel suo splendido *Discorso sulla storia universale,* i criteri, che potevano dare unità a un componimento di quella natura, e li applicò presso di noi, in un'opera insigne, il compianto Cesare Cantù.

così disparati in un'opera, che abbia unità di componimento; superabile soltanto da una mente potentissima, che sappia rilevare le linee generali del corso degli avvenimenti e scoprirvi come una legge, una regola, un ordine, che in tutti si manifesti, e che possa aiutare a metterli in relazione fra loro e a farli più agevolmente comprendere e congiungere da chi legge in un racconto bene ordinato.

2°. Minor comprensione hanno le *storie generali,* che ragionano dei fatti di più popoli per un tempo determinato, come quelle che si chiamano *antiche, del medio evo, moderne,* o come la *storia d'Europa* del Giambullari, che racconta i fatti di varie nazioni d'Europa dall'anno 887 al 947 dell'e. v.

3°. *Storia particolare,* invece, si chiama quella, che non esce dai fatti di una determinata nazione, o di un popolo, o di uno stato, o di una città (nel qual caso prende anche il nome di *storia municipale);* e che pertanto può esser di mole e d'importanza molto varia, secondo la scelta dell'argomento. La *storia romana* è una storia particolare; eppure in certi punti una storia generale non potrebbe essere più vasta; e saranno storie particolari non solo quelle di Venezia o di Firenze repubblica, ma financo quella di S. Marino, nè più nè meno della storia di Roma.

4°. Lo storico può pur restringer le sue ricerche e la sua narrazione anche ad un solo fatto notevole della vita di qualche popolo o di qualche città, senza curarsi della rimanente storia dell'uno o dell'altra; e farà allora una scrittura storica, alla quale si dà il nome di *monografia,* cioè trattazione di una cosa sola; e anche qui, secondo l'importanza del fatto, potrà variar molto l'estensione del libro, perchè certo altro sarà scrivere della rivoluzione francese, o della rivoluzione protestante, altro della congiura di Catilina, o di quella dei Pazzi. Vero è che, quanto più ristretto sarà l'argomento trattato, tanto sarà maggiore l'obbligo di far copiose ed accurate ricerche: le monografie storiche hanno in fatti l'ufficio di preparare i materiali agli scrittori delle storie più ampie.

5°. Infine anche la vita d'un sol uomo può esser soggetto di una narrazione storica, che riceve il nome di *bio-*

grafia.[1] Nè questa ha limiti determinati: ora l'autore potrà contentarsi di accennare i tratti principalissimi della vita pubblica o privata di colui di cui narra;[2] ora invece potrà maggiormente intrattenersi sui particolari avvenimenti della vita, o sulle opere compiute da lui. Sia ad ogni modo vita di tal uomo, che meriti d'esser ricordato agli altri uomini, e possa porger loro un esempio da seguire, o un utile ammaestramento. Il qual concetto, e non un sentimento di sciocca vanità, può condurre e ha condotto non di rado certi uomini a dar da se stessi notizia della propria vita, componendo *autobiografie,*[3] o a ricordarne almeno certi fatti di qualche importanza in opere, che han chiamato *ricordi, ricordanze, memorie,* o altrimenti,[4] e che si possono comprender tutte nel nome di *scritti autobiografici.*[5]

§ 3. Determinata così e sceverata la materia, che formi il soggetto del racconto, è necessario ordinarla e disporla

---

[1] Dal greco *bios* vita, e *gráphein. Autobiografia* è la stessa parola composta coll'aggettivo *autós* medesimo, e significa però: biografia che l'autore scrive di sè. Così *monografia* da *mónos* unico.

[2] V. per es. i seguenti cenni biografici di Filippo Brunelleschi, narrati da Bernardo Vecchietti nel III libro del *Riposo* di Raffaello Borghini.

" Non lascerò ancora di far brieve ricordanza di Filippo Brunelleschi fiorentino, comechè poche cose facesse di scoltura; perciocchè egli si diede all'architettura, in cui fu eccellentissimo, come il dimostrano la cupola di Santa Maria del Fiore, fatta con suo disegno, la chiesa di San Lorenzo, e mill'altre fabbriche, le quali non nomino per non uscire del proposito nostro. Egli da principio apparò l'arte dell'orefice, e poi si diede alla scultura, e fece di legno di tiglio una santa Maria Maddalena bellissima che fu messa in Santo Spirito; la quale per lo incendio di quel tempio l'anno 1471 abbruciò con molte altre cose notabili. Fu amico famigliare di Donatello, il quale, avendo finito un Crocifisso di legno che oggi si vede in Santa Croce, glielo mostrò, pregandolo gli dicesse il parer suo: a cui Filippo rispose, che egli aveva messo in croce un contadino. Questa risposta parendo strana a Donatello, gli disse: Se così fosse facile il fare, come il giudicare, il mio Cristo ti parrebbe Cristo, e non un contadino, però piglia del legno e prova a farne uno ancor tu. — Il qual detto mordace sopportò Filippo, e se ne stette cheto molti mesi, tanto che egli condusse a fine un Crocifisso di legno della medesima grandezza che quello di Donatello, e poi glielo mostrò. Laonde considerando egli l'artifiziosa maniera che aveva usato Filippo nel torso, nelle braccia e nelle gambe, rimase maravigliato, e non solo si chiamò vinto, ma eziandio il predicava per un miracolo. Il qual Crocifisso ancor oggi si può vedere in Santa Maria Novella fra le cappelle degli Strozzi e dei Bardi di Vernio. In somma fu questo uomo di bellissimo ingegno, e maraviglioso orefice, eccellente scultore, buon matematico e rarissimo architettore. Morì d'età d'anni 69 nel 1466; fu seppellito in Santa Maria del Fiore, e la sua testa di marmo, ritratta di naturale di mano del Buggiano suo discepolo, fu posta in detta chiesa, dentro alla porta a man dritta, uscendo in sulla Piazza di san Giovanni ".

[3] Bellissime nella letteratura nostra, p. es., quelle del Cellini, dell'Alfieri, del Chiabrera, del Vico, del Balbo, del Duprè, del Settembrini, del D'Azeglio.

[4] Così per es., la *Vita nuova* di Dante, e *Le mie prigioni* del Pellico.

[5] Tali sono anche certi scritti piuttosto espositivi che narrativi, in cui gli autori sotto il velo di qualche nuova fantasia studiano quasi l'animo proprio e ne ritraggono opinioni, sentimenti, passioni: come lo Sterne nel *Viaggio sentimentale*, il Heine nei *Reisebilder*, Sav. de Maistre nel *Voyage autour de ma chambre;* e fra i nostri il Foscolo nella sua *Notizia di Didimo chierico.*

nel modo, che la possa far più chiara e più utile a chi l'avrà a leggere. Abbiam già veduto le norme da tenere, generalmente parlando, nelle narrazioni; e l'esempio, che allora citammo, del Machiavelli può darci un'idea della disposizione da dare non soltanto alle parti di ogni singolo racconto, ma ai vari avvenimenti, che nella storia si registrano.

a) Stabilito una volta di narrare un certo fatto, bisognerà farsi un chiaro concetto del legame che può avere con altri: determinarne le cause, esporne i modi, rilevarne gli effetti; seguirlo, insomma, nel suo corso, nel suo processo non solamente cronologico, ma anche logico, in modo da presentarne al lettore un quadro chiaro e compiuto, che glielo faccia giustamente e debitamente apprezzare. Se altri fatti contemporanei, che abbiano importanza, ma non relazione con quel che narriamo, si vogliano pur far conoscere ai lettori, potranno raccogliersi in un racconto separato, per modo che non intralcino ed imbroglino la tessitura del primo. Così, per es., in una storia generale si parlerà separatamente delle varie nazioni, solo badando di mandare innanzi quei racconti, che facciano intender meglio le relazioni, che potran poi passare fra una nazione ed un'altra; e quando certi avvenimenti ne producano altri anche in nazioni diverse, si vorrà rilevare questa connessione e disporre il racconto per modo, che essa ne riceva maggior risalto.

b) Vero è che la storia non si è sempre scritta così: il desiderio di serbar notizia o ricordo dei fatti presenti o passati non è stato solamente di persone, che avessero tempo, agio e mente, che permettessero loro o la critica delle fonti, o la considerazione del legame logico dei fatti e la disposizione della materia, che ne conseguiva. Nei tempi di cultura minore o dalle persone di non gran levatura si è pur cercato di narrare o registrare qualche fatto, che sembrava degno di ricordo, e quelle testimonianze sono spesso preziosissime, per quanto fatte senz'arte e senza gran considerazione; sicchè, se non meritano il nome di storie, non sono però da escludersi dal novero delle scritture storiche. In quelle, sia che lo scrittore notasse gli avvenimenti via via che gliene giungevano le notizie, sia che prendesse a raccontarli più ampiamente, un solo criterio naturalissimo suggeriva

l'ordine dell'opera, ed era il tempo, nel quale ciascun fatto avveniva, o giungeva all'orecchio dello scrittore. Indi il nome di *cronaca* o *cronica* (dal greco *chrónos* tempo) dato a quelle opere, come a *racconti storici disposti soltanto secondo l'ordine dei tempi.*

Furono anche queste di varie specie, secondochè l'autore le scriveva così alla giornata, registrando gli avvenimenti a mano a mano che ne sentiva, e ponendovi accanto la data del giorno; nel qual caso furon dette *diarii*, o *diurnali*, o *giornali;* o le scriveva di tempo in tempo, cercando di rammentarsi e di registrare gli avvenimenti, che in quel tratto ch'egli andava rammentando gli paresser degni di nota; onde nacquero i *prioristi*, cronache massimamente fiorentine, in cui si registravano i nomi dei priori, magistrato che durava in carica due mesi, e a piè della lista di quelli, gli avvenimenti notevoli del bimestre; e gli *annali*, nei quali la narrazione era ordinata e distribuita secondo gli anni. Ma quest'ultima forma non fu sempre di cronaca vera e propria: il tempo di un anno è così discretamente esteso, che un autore potrà bene con una certa arte (poichè gli avvenimenti non istanno col calendario) distribuir la materia per modo, che l'ordine e il legame logico dei fatti vi sia rilevato non meno bene del cronologico, come può vedersi negli *Annali* di Tacito e in quelli del Muratori, che non hanno nulla di simile, per es., agli *Annali* di Simone della Tosa, nè alle cronache dei Villani, che pur hanno in certo modo forma di annali.

c) Dal luogo già ricordato del Machiavelli e da quelli del Guicciardini e del Balbo, che citammo nel capitolo V, apparirà, crediamo, assai chiaro il modo nel quale si fa e si dispone il racconto nelle vere storie. Le cronache, invece, diarii, o prioristi, o annali che siano, vedremo che se ne allontanano soprattutto per questi due capi: 1° il cronista registra a volte certi particolari di fatti, che possono lì per lì aver destato la sua maraviglia o prodottogli qualsivoglia altro effetto, e che poi sembrano allo storico da trascurare, perchè li scorge senza importanza rispetto al corso degli avvenimenti che narra; 2° il cronista salta bruscamente da un fatto ad un altro, anzi a volte lascia interrotto un racconto, che ripiglierà dopo qualche paragrafo o capitolo, per narrare o accennare un avvenimento, che non ha con quello nessuna relazione, ma è successo in quel mezzo, o giunto a notizia dello scrittore prima del compimento di quell'altro.

Dell'una e dell'altra cosa potrai farti agevolmente un'idea, leggendo, per es., questo luogo del *Diario* di Luca Landucci fiorentino della fine del secolo XV: [1]

" E a dì 17 di febraio,[2] fu el primo dì di Quaresima, vene alla predica di frate Girolamo in Santa Maria del Fiore un grande numero di fanciugli. Fu fatto certi gradi [3] accosto al muro, dirinpetto al pergamo, per detti fanciugli, dietro alle donne; e molti anche si stavano in fralle donne; [4] e tutti quegli che stavano in su' gradi cantavano innanzi alla predica dolci lalde; [5] e poi venivano e cherici in sul pergamo e cantavano le Tanie; e' fanciugli rispondevano. Per modo che facevano per dolceza piagnere ogniuno, e massime gl'intelletti sani, dicendo: Questa è cosa del Signore. E questo durava ogni mattina di Quaresima, inanzi che 'l Frate venissi. E nota questa maraviglia, che non si poteva tenere nel letto la mattina niuno fanciullo: tutti correvano inanzi alle lor madre alla predica.

" E a dì 25 di febraio 1495, si trasse [6] la Signoria nella sala nuova, la quale era fornita di coprire, e non era ancora amattonata, nè fatto panche. Era fatto la porta del Palagio ch'andava nella sala: era inbastito, e non v'era ancora fornito nulla. Nella qual sala fu posto due epitaffi di marmo, l'uno era in volgare e in versi; l'altro in latino. El vulghare diceva una stanza d'otto versi: in sentenzia diceva: Chi vuol fare parlamento [7] vuol torre al popolo e' reggimento. L'altro ch'era in latino diceva, che tal Consiglio era da Dio, e chi lo cerca guastare capiterà male.

" E a dì 26 di febbraio 1495, s'incamerò la gravezza della Decima.[8]

" E a dì 27, e fanciugli furono confortati dal Frate, che dovessino torre le zane de' berlingozzi,[9] e' tavolieri dei giocatori e molte licenzie [10] dell'usanze delle donne, per modo che quando e giucatori sentivano e fanciugli del Frate, ognuno fuggiva, nè era donna che avessi ardire d'andare fuori fuor dell'usanza.

---

[1] Edito da Iod. Del Badia. Firenze, 1883.

[2] Del 1495, secondo lo stile di Firenze, che, computando gli anni *dall'incarnazione*, faceva cominciar l'anno nuovo il 25 di marzo. Secondo lo stil comune, sarebbe 1496. Nota qui l'ellissi del relativo, e la scrittura antiquata, che, in questo e nell'esempio seguente, s'allontana assai dalle regole ortografiche stabilite poi dalla nostra grammatica.

[3] Sconcordanza frequente anche ora nel parlare del popolo.

[4] Le quali allora avevano in chiesa un luogo separato dagli uomini.

[5] Forma antiquata e popolare, per *laude*. *Tanie* invece di *litanie* dice anche ora il popolo, scambiando la prima sillaba con l'articolo.

[6] Perchè si eleggeva traendo a sorte da una borsa, che conteneva le polizze coi nomi di tutti gli eleggibili. La sala nuova è quella nota sotto il nome di salone dei Cinquecento, che si fece perchè nessuna sala del palazzo pubblico bastava al *Consiglio grande*, istituito allora sotto gli auspicii del Savonarola.

[7] Così si chiamava una specie di adunanza generale del popolo convocato sulla piazza dei Signori, che si faceva guardare da gente armata. Generalmente se le proponeva di concedere grande autorità intorno alle cose di stato a un consiglio straordinario, che si chiamava *la balìa;* e spesso fu, sotto specie di larghissima autorità popolare, facile strumento di tirannería.

[8] Cioè si compì tutto il lavoro di determinazione delle tasse, che toccavano a ciascuno. Quella gravezza poi si chiamò così, perchè ciascuno doveva pagare la decima parte della sua rendita.

[9] Specie di paste dolci.

[10] Foggie, o abbigliamenti licenziosi. Metonimia.

" E a dì 28 di febbraio 1495, ci fu nuove che Sarzana e Serzanello, el Castellano francioso l'aveva dato a' Gienovesi.[1] Chi non si sarebbe ribellato da' Re di Francia? Veramente si può dire, e Fiorentini essere al Re di Francia stati e più fedeli e più ubidienti uomini ch'abbia el mondo, e lui non pare che l'abbi mai conosciuto.

" E a dì 29 di febbraio 1495, e detti fanciugli andavano per tutto, lungo le mura, alle taverne, dove vedevano ragunate; e questo facevano ogni quartiere,[2] e chi si fussi rivolto a loro, portava pericolo della vita, e' fussi chi vuole.

" E in questo tempo ci rinforzava la morìa.

" E a dì 8 di marzo 1495, predicando frate Girolamo, fece gridare quella mattina: *Viva Cristo* e simile cose spirituali, per modo che fu una grande comozione di spirito. E aveva, ogni dì di lavorare, 14 o 15 mila di persone, che la maggior parte lo teneva profeta.

" E a dì 14 di marzo, si fece certe leggi contro a' notai, che chi volessi usare el notaio[3] non potessi avere ufici nella città.

" E a dì 22 detto, venne gragniuola e neve grande ch'alzò mezzo braccio per tutto. Perdessi de' fiori e frutti.

" E a dì 27 di marzo 1496, che fu la domenica d'ulivo, fece fare fra' Girolamo una processione a tutti e fanciugli, coll'ulivo in mano e in capo, e più portorono in mano ogniuno una croce rossa, lunga circa una spanna o più. Furono stimati 5 mila fanciugli, e poi grande numero di fanciulle; tutti vestiti di bianco, e così le fanciulle, colle † e coll'ulivo in mano e in capo; e di poi tutti gli Ufici di Firenze e tutte le Capitudini; dipoi tutti gli uomini di Firenze, dipoi le donne; che non fu mai fatta la maggiore processione. Non credo restassi nè uomo nè donna, che non andassi a fare tale offerta. E ofersesi in Santa Maria del Fiore, in su 'n uno altare, per fare el Monte della Piatà.[4] Fu fatta grande oferta. E andava inanzi a detta procissione un tabernacolo, al quale v'era dipinto Cristo in su l'asino, come gli andò in Gerusalem, la domenica d'ulivo. E di sopra portavano l'onbrella, tutti gridando: *Viva Cristo ch'è 'l nostro Re;* per tutta la città.

" E a dì 28 detto, si diceva che' Re voleva passare. E Viniziani facevano molta giente.

" E a dì 4 d'aprile 1496, si portò una bombarda alla Porta alla Giustizia, fatta di nuovo; e provandola, trasse e rovinò una casa a la Cappanaccia.

---

[1] Erano stato con altre fortezze dei Fiorentini consegnate arbitrariamente da Piero dei Medici a Carlo VIII, che aveva capitolato, giurando solennemente in Santa Maria del Fiore, di renderle ai Fiorentini, appena avuta Napoli. Nota *da' re,* come più sotto *che' re* per dal re, che 'l re; forse a indicare la pronunzia dell'*r* afforzato per assimilazione.

[2] In ognuno dei quattro quartieri, in cui era divisa Firenze.

[3] Esercitare il notariato.

[4] Il primo Monte di pietà, ossia officio di prestito quasi gratuito, su pegno, che liberasse i poveri dalle usure crudeli di certa gente danarosa, e specialmente degli ebrei, fu istituito a Perugia nel 1464 da fr. Barnaba da Terni francescano. Nel 1473 predicò per istituirlo in Firenze fr. Bernardino da Feltre, e la Signoria ne deliberò l'istituzione, ma inutilmente: finchè non fu, in questo tempo, con una stessa deliberazione (28 dicembre 1495) decretata l'istituzione del Monte, e l'espulsione dei prestatori ebrei.

" E a dì 7 detto, ci fu come a Siena era piovuto sangue sopra due porte di Siena; e che a Viterbo era aparito una donna, ch'aveva detto ch'a Firenze era el vero profeta. Le scrivo, perchè si dice di queste pazzie ".

O questo, che tolgo dal VII libro della *Cronica* del maggior nostro cronista Giovanni Villani:

" CL. *Come i Fiorentini ebbono il castello d'Ampinana.* — Nel detto anno essendo rubellato e riposto [1] per lo conte Manfredi figliuolo del conte Guido Novello il castello d'Ampinana in Mugello, ch'era di loro giurisdizione, e molto forte, per contrario de' Fiorentini e del conte da Battifolle che tenea Gattaia, sì vi si puose l'oste, e per più tempo assediato, gittandovi più dificii,[2] sì s'arrendè a patti al comune di Firenze, avendone il detto conte tremila fiorini d'oro: e partendosi [3] co' suoi masnadieri, il detto castello per gli Fiorentini fu fatto disfare insino a' fondamenti; e d'allora innanzi il comune di Firenze cusò [4] ragione ne' popoli e villate del detto castello, e recò sotto sua signoria, faccendo loro pagare libbre e fazioni.[5]

" CLI. *Come morì papa Niccola d'Ascoli.* — Nell'anno 1292 morì papa Niccola d'Ascoli[6] nella città di Roma, e là fu seppellito a santo... Questi fu buono uomo e di santa vita, dell'ordine de' frati minori, ma molto favorò i ghibellini. E dopo la sua morte vacò la Chiesa di papa, per discordia de' cardinali, ventisette mesi, che l'una parte volea papa a petizione del re Carlo, ond'era capo messer Matteo Rosso degli Orsini, e l'altra parte il contrario, ed era messer Iacopo della Colonna capo.

" CLII. *Siccome arse tutta la città di Noione in Francia.* — Nel detto anno 1292 s'apprese il fuoco nella città di Noione[7] in Francia, cioè nella terra, onde fu il beato santo Loy di Noiona, e fu sì impetuoso fuoco, che non rimase quasi casa nè chiesa nella città, che non ardesse, e eziandio la mastra chiesa di Nostra Donna, ove fu la casa e fabbrica di santo Loy, e dov'è il corpo suo; la qual città è della grandezza della terra di Prato o più, nella quale si ricevette grandissimo dammaggio [8] di case, arnesi, e tesori, e di persone che vi morirono.

" CLIII. *Come fu eletto Attaulfo a re de' Romani.* — Nel detto anno 1292, fu eletto per gli prencipi della Magna a re de' Romani Attaulfo, detto in latino Andeulfo conte d'Anassi [9] della Magna; ma

[1] Vorrebbe dire riedificato: forse rafforzato con nuove costruzioni. Ampinana e Gattaia erano castelli di val di Sieve prossimi a Vicchio di Mugello. I due conti, di cui si parla, erano dei celebri conti Guidi di Casentino.

[2] Macchine da disfar le mura. Cfr. il luogo del Cavalcanti, cit. a pag. 45.

[3] Cioè: essendosi il conte partito. Enallage e anacoluto.

[4] Arcaismo, che si adoperò soltanto in questa frase: tenne ragione, esercitò giurisdizione.

[5] Imposizioni e dazi.

[6] Niccolò IV, che era stato francescano e vescovo di Palestrina, e s'era adoperato a sedar le dissensioni fra le case dei signori romani.

[7] Noyon sull'Oise al N. E. di Parigi, d'onde fu S. Eligio (Éloy) orefice, famoso ministro del re Dagoberto I.

[8] Danno. Francesismo antiquato.

[9] Adolfo di Nassau. Aveva titolo di re de' Romani finchè era soltanto eletto,

non pervenne a dignità imperiale, anzi fu morto per Alberto, dogio d'Osterich,[1] figliuolo del re Ridolfo, in battaglia.

" CLIV. *Come i Fiorentini feciono oste sopra la città di Pisa.* — Nel detto anno del mese di Giugno, i Fiorentini con loro amistà,[2] che furono venticinque centinaia di cavalieri e ottomila pedoni, per vendetta della perdita del Pontadera[3] feciono oste sopra la città di Pisa, della quale oste fu capitano messer Gentile degli Orsini di Roma, che venne con dugento cavalieri tra Romani e Campagnini; e l'insegna reale ebbe messer Geri Spini, e il pennone de' feditori[4] messere Vanni de' Mozzi. Fu una ricca e una magna oste delle più ch'avesse a que' tempi fatta il comune di Firenze; e stettonvi ad oste trentatrè dì, e andarono di là dalla badia a Sansavino, e a quella badia disfeciono il campanile, e tagliarono uno grandissimo e bello albero di savina[5] per dispetto de' Pisani, e per la festa di santo Giovanni feciono correre il palio presso alle porte di Pisa. E fatto intorno a Pisa grande guasto, e arso il borgo dal fosso Arnonico[6] a Pisa, il quale era nobilemente accasato e ingiardinato, si tornarono in Firenze sani e salvi, sanza contasto o riparo de' nemici; e sì era in Pisa il conte da Montefeltro con ottocento cavalieri, e non s'ardì a mostrare, per la viltà che sentiva ne' Pisani, e stette pure alla guardia della cittade ".

§ 4. Venendo finalmente a dir della forma, che conviene alla storia, possiamo farcene un'idea dai luoghi, che abbiamo altrove citato: sia sobria e severa ma viva, come l'abbiam vista nel Machiavelli, o ampia e grave, come nel Guicciardini, o nervosa, animosa e vigorosamente risentita, come nel Colletta e nel Balbo, sarà buona sempre; purchè abbia soprattutto due pregi: lucidità e dignità. I troppi ornamenti, le troppe finezze dell'arte, le immagini e le espressioni ricercate o non ordinarie non le giovano, perchè tolgono autorità al linguaggio del vero, che vuol esser semplice e schietto. Guai, se lo storico esce in altitonanti declamazioni: o sembrerà mosso da passione,[7] o parrà che voglia sopperire

ma non ancora coronato imperatore dal Papa. *La Magna* etimologia popolare italiana di Alamannia, Germania.

[1] Alberto duca d'Austria, l'*Alberto tedesco* di Dante.

[2] Coi loro collegati.

[3] Era stato preso dal conte Guido da Montefeltro signore di Pisa, il 23 di decembre 1291, per mala guardia fatta da chi v'era pei Fiorentini (Vedi G. VILLANI, VII, 148). *Oste* esercito, *fare oste* fare impresa di guerra.

[4] Erano i più pregiati e scelti combattitori. *Pennone* bandiera.

[5] Pianta conifera simile al cipresso. Cfr. il francese *sapin* abete.

[6] Arnaccio. Fosso scavato, sembra, nel secolo XII, per deviare, a un bisogno, le acque dell'Arno e liberar Pisa dalle inondazioni. Ora non serve più ed è stato colmato: servì l'ultima volta nel 1761. Cominciava nel luogo detto *le Fornacette;* e anche ora tutta quella parte della riva sinistra dell'Arno è quasi un grandissimo borgo *accasato e ingiardinato.*

[7] Questo nuoce talora alle storie del Botta, che è pur un grande scrittore; e

col baglior delle frasi alla poca efficacia delle cose narrate. Nè però dovrà essere sciatto, o scendere a usar modi troppo umili o volgari: mostrerebbe di non avere assai compreso la dignità dell'ufficio suo e l'importanza della materia che tratta. Negli scritti biografici, e massimamente nelle autobiografie, potrà a volte adoperarsi una forma più umile e famigliare, specialmente dove accada di narrare alcunchè di comune, o di domestico; ma tanto maggiore dovrà esservi la vivezza, e ben sarebbe che vi mancassero in tutto le espressioni grandeggianti, che possano parer dettate da orgoglio o da vanità.

Gli stimoli dell'orgoglio, ora legittimo, ora no, non che un certo spavaldo cinismo, fecero peccare per questo rispetto l'autore di una delle più notevoli autobiografie, che noi possediamo, che è quella di Benvenuto Cellini; ma per la vivezza del racconto e della forma schiettamente popolana non la pareggia forse nessun'altra. Potrai ben accorgertene dal luogo seguente (lib. II, § LXXV-LXXVII), che è forse il più bello di tutto quel libro.

" Fattomi da per me stesso sicurtà di buono animo,[1] e scacciato tutti quei pensieri che d'ora in ora mi si rappresentavano innanzi, i quali mi facevano spesso amaramente piangere con il pentirmi della partita mia di Francia, per essere venuto a Firenze, patria mia dolce, solo per fare un'elemosina alle ditte sei mia nipotine,[2] e per così fatto bene vedevo che mi si mostrava principio di tanto male; con tutto questo io certamente mi promettevo, che finendo la mia cominciata opera del Perseo, che tutti i mia travagli si doverriano convertire in sommo piacere e glorioso bene. E così ripreso 'l vigore, con tutte le mie forze e del corpo e della borsa, con tutto che pochi dinari e' mi fussi restati, cominciai a procacciarmi di parecchi[3] cataste di legno di pino, le quali ebbi dalla pineta de' Serristori, vicino a Monte Lupo; ed in[4] mentre che io l'aspettavo, io vestivo il mio Perseo di quelle terre, che io avevo acconce parecchi

---

te ne sarai accorto in qualcuno dei luoghi, che ne abbiamo citati.

[1] Fattomi animo, rassicuratomi. Perchè il duca Cosimo I, sobbillato da certi nemici del Cellini, gli aveva mosso alcune difficoltà intorno alla fusione del Perseo, a cui Benvenuto allora, per conto del duca, lavorava; e alle risposte di lui aveva scosso il capo.

[2] Aveva Benvenuto in Firenze una sorella maritata a un uomo molto dabbene, ma povero, perchè rimasto senza lavoro, e con sei figliuole, la maggiore già da marito, e l'ultima ancor bambolina. Era venuto di Francia, dove stava molto volentieri alla corte di Francesco I, per provvedere alla miseria di quella famiglia, e coll'animo di tornar poi a Parigi, sebbene il re con lui non fosse più quello, per i mali uffici di madama d'Étampes. A Firenze poi il duca l'aveva ritenuto; ma non aveva la munificenza del re cavaliere.

[3] Femminile, ora disusato.

[4] Pleonastico. Il popolo anche ora dice: *nel mentre che* etc.

mesi in prima, acciocchè l'avessino la loro stagione.[1] E fatto che io ebbi la sua[2] tonaca di terra (che tonaca si dimanda nell'arte) e benissimo armatola e ricinta con gran diligenzia di ferramenti, cominciai con lente[3] fuoco a trarne la cera, la quale usciva per molti sfiatatoi che io avevo fatti, che quanti più se ne fa, tanto meglio si empie[4] le forme. E finito che io ebbi di cavar la cera, io feci una manica[5] intorno al mio Perseo, cioè alla detta forma, di mattoni, tessendo l'uno sopra l'altro; e lasciavo di molti spazi, dove 'l fuoco potessi meglio esalare. Dipoi vi cominciai a mettere delle legne così pianamente e gli feci fuoco due giorni e due notte continuamente; tanto che cavatone tutta la cera e dappoi s'era benissimo cotta la detta forma, subito cominciai a votar la fossa, per sotterrarvi la mia forma, con tutti quei bei modi che la bella arte ci comanda.[6] Quand'io ebbi finito di votar la detta fossa, allora io presi la mia forma, e con virtù[7] d'argani e di buoni canapi diligentemente la dirizzai, e sospesala un braccio sopra 'l piano della mia fornace, avendola benissimo dirizzata di sorte[8] che la si spenzolava appunto nel mezzo della sua fossa, pian piano la feci discendere in sino nel fondo della fornace, e si posò con tutte quelle diligenzie che immaginar si possano al mondo.[9] E fatto che io ebbi questa bella fatica, cominciai a incalzarla con la medesima terra, che io ne avevo cavata; e di mano in mano che io vi alzavo la terra, vi mettevo i sua[10] sfiatatoi, i quali erano cannoncini di terra cotta che si adoperano per gli acquai e altre simili cose. Come che[11] io vidi d'averla benissimo ferma, e che quel modo di incalzarla con il metter quei doccioni bene ai sua luoghi....,[12] e che quei mia lavoranti avevano bene inteso il modo mio, il quale si era molto diverso da tutti gli altri maestri[13] di tal professione; assicuratomi che io mi potevo fidare di loro, io mi volsi alla mia fornace, la quale avevo fatta empiere di molti masselli di rame e altri pezzi di bronzi;[14] ed accomodatigli l'uno sopra l'altro in[15] modo che l'arte ci mostra (cioè sollevati, faccendo la via alle fiamme del fuoco, perchè più presto il detto metallo piglia il suo calore, e con quello si fonde e riducesi in bagno), così animosamente dissi che dessino fuoco alla detta fornace. E mettendo di quelle legne di pino, le quali[16] per quella untuosità della ragia che

[1] Fossero stagionate, ridotte in modo da poter far bene l'ufficio loro, cioè la camicia o tonaca che doveva coprire la forma della statua.

[2] Dovuta, necessaria. Vivo anc'ora.

[3] Lento.

[4] Sconcordanza dell'uso. Vedi sopra, pag. 511, n. 3. Cfr. il 2° dei rispetti citati a pag. 274, v. 6, 8.

[5] Specie di fornello a imbuto.

[6] Vedi come si sente qui il grande amore dell'arte; e tutto fa quel semplicissimo epiteto *bella*. Tanto poco basta a dar vita a un'espressione; ma quel poco deve suggerirlo spontaneo il sentimento.

[7] Cioè per forza d'argani etc.

[8] Meglio dirai: di modo, o per modo che; qualche cosa nella lunga dimora in Francia gli s'era pur dovuto attaccare, all'autore.

[9] Nota evidenza di descrizione.

[10] Suoi (v. nota 2). E sopra, *mia* per mie e per miei. Forme vive ancora nel popolo, avanzi del plurale neutro latino.

[11] *Che* pleonastico.

[12] Manca il verbo dimenticato nella furia dello scrivere: giovava, o simili.

[13] Cioè: da quella di tutti etc.

[14] Di oggetti di bronzo.

[15] Sottintendi *quel*.

[16] Da togliere, a voler che corra il periodo. Ora il popolo di Toscana l'usa spesso così, a legare due proposizioni

fa 'l pino, e per essere tanto ben fatta la mia fornacetta, ella lavorava tanto bene, che io fui necessitato a soccorrere ora da una parte ed ora da un'altra con tanta fatica, che la m'era insopportabile; e pure io mi sforzavo. E di più mi sopraggiunse ch'e' s'appiccò fuoco nella bottega, ed avevamo paura che 'l tetto non ci cadessi addosso: dall'altra parte di verso l'orto il ciel mi spigneva tant'acqua e vento, che e' mi freddava la fornace. Così combattendo con questi perversi accidenti parecchi ore, sforzandomi la fatica tanto di più, che la mia forte valitudine di complessione non potette resistere, di sorte che [1] e' mi saltò una febbre efimera addosso, la maggiore che immaginar si possa al mondo. Per la qual cosa io fui sforzato andarmi a gittare nel letto: e così molto mal contento, bisognandomi per forza andare, mi volsi a tutti quelli che mi aiutavano, i quali erano in circa a dieci o più: infra maestri di fonder bronzo e manovali e contadini e mia lavoranti particulari di bottega, infra e' quali si era un Bernardino Mannellini di Mugello, che io m'avevo allevato parecchi anni; ed al detto [2] dissi, dappoi che io m'era raccomandato a tutti: Vedi, Bernardino mio caro, osserva l'ordine che ti ho mostro, e fa' presto quanto tu puoi, perchè il metallo sarà presto in ordine: tu non puoi errare, e questi altri uomini dabbene faranno presto i canali, e sicuramente potrete con questi dua mandriani dare nelle due spine, [3] ed io son certo che la mia forma si empierà benissimo: io mi sento 'l maggior male che io mi sentissi mai da poi che io venni al mondo, e credo certo che in poche ore questo gran male m'arà morto. Così molto mal contento mi parti' da loro, e me n'andai a letto.

" Messo che fui nel letto, comandai alle mie serve che portassino in bottega da mangiare e da bere a tutti; e dicevo loro: io non sarò mai vivo domattina. Loro mi davano pure animo, dicendomi che 'l mio gran male passerebbe, e che e' mi era venuto per la troppa fatica. Così soprastato [4] due ore con questo gran combattimento di febbre (e di continuo io me la sentivo crescere), e sempre dicendo: io mi sento morire; la mia serva, che governava tutta la casa, che aveva nome mona Fiore dal Castel del Rio (questa donna era la più valente che nascessi mai, ed altanto [5] la più amorevole), e [6] di continuo mi sgridava, che io mi ero sbigottito, e dall'altra banda mi faceva le maggiore amorevolezze di servitù che mai far si possa al mondo. Imperò, vedendomi con così smisurato male e tanto sbigottito, con tutto il suo bravo cuore, [7] lei non si poteva tenere, che qualche quantità di lacrime non gli cadessi dagli occhi;

---

che si seguono, senza avvertire il suo valore di relativo, ma solo come rinforzativo della congiunzione, o della preposizione richiesta. Dice anche: *col quale*.

[1] Anche questa brutta congiunzione, dopo i gerundi, ci sta per un di più.

[2] A costui. Accanto a *dissi*, non bello.

[3] " Il *mandriano* è un ferro torto, con un manico lungo, con cui si percuote e si manda dentro la spina della fornace per farne uscire il metallo fuso. La *spina* è quel cono di ferro, che tura l'orifizio o foro della fornace, ove si fondono i metalli, e per il quale esce il metallo fuso per cader nella forma " *(Nota dell'editore Brunone Bianchi).*

[4] Trattenutomi.

[5] Altrettanto. Ora disusato: e così.

[6] Pleonastico.

[7] Con tutto il suo coraggio.

e pure lei, quanto poteva, si riguardava che io non le vedessi. Stando in queste smisurate tribulazione, io mi veggo entrare in camera un certo uomo, il quale nella sua persona ei mostrava d'essere storto come un S maiuscola;[1] e cominciò a dire con un certo suon di voce mesto, afflitto come coloro che danno il comandamento dell'anima a quei che hanno andare a giustizia,[2] e disse: “ O Benvenuto! la vostra opera si è guasta, e non ci è più un rimedio al mondo „. Subito che io senti' le parole di quello sciagurato, messi un grido tanto smisurato, che si sarebbe sentito dal cielo del fuoco; e sollevatomi del letto presi li mia panni e mi cominciai a vestire; e le serve, e 'l mio ragazzo, ed ognuno che mi si accostava per aiutarmi, a tutti io davo o calci o pugna,[3] e mi lamentavo dicendo: “ Ahi traditori, invidiosi! questo si è un tradimento fatto ad arte; ma io giuro per Dio,[4] che benissimo i' lo conoscerò ed innanzi che io muoia lascerò di me un tal saggio al mondo, che più d'uno ne resterà maravigliato „. Essendomi finito di vestire, mi avviai con cattivo animo[5] inverso bottega, dove io viddi tutte quelle gente,[6] che con tanta baldanza avevo lasciate, tutti stavano attoniti e sbigottiti. Cominciai e dissi: Orsù intendetemi, e dappoi che voi non avete o saputo o voluto obbidire al modo che io v'insegnai, ubbiditimi ora che io sono con voi alla presenza dell'opera mia, e non sia nessuno che mi si contrapponga, perchè questi cotai casi hanno bisogno di aiuto e non[7] consiglio. A queste mie parole e' mi rispose un certo maestro Alessandro Lastricati, e disse: “ Vedete, Benvenuto, voi vi volete mettere a fare una impresa, la quale mai non lo promette[8] l'arte, nè si può fare in modo nissuno „. A queste parole io mi volsi con tanto furore e resoluto al male, che ei e tutti gli altri a una voce dissono: “ Su comandate, che tutti vi aiuteremo tanto quanto voi ci potrete comandare, in quanto si potrà resistere con la vita „.[9] E queste amorevol parole io mi penso che ei le dicessino pensando che io dovessi poco soprastare a cascar morto. Subito andai a vedere la fornace, e viddi tutto rappreso il metallo, la qual cosa si domanda[10] l'essersi fatto un migliaccio. Io dissi a dua manovali, che andassino al dirimpetto, in casa il[11] Capretta beccaio, per una catasta di legne di quercioli giovani, che erano secchi di più d'un anno (le quali legne madonna Ginevra, moglie del detto Capretta, me l'aveva offerte); e venute che furno le prime bracciate, cominciai a empiere la braciaiuola. E perchè la quercia di quella sorte fa 'l più vigoroso fuoco che tutte l'altre sorte di legne (avvengachè e' si adopera legne di ontano o di pino per fondere, per l'artiglierie, perchè è fuoco dolce),

[1] Vedi immagine curiosa, e pittura vivissima in tutto quel che segue.

[2] Che raccomandano l'anima ai condannati a morte.

[3] Pugni: plurale ora disusato.

[4] Perdonisi all'esaltazione appassionata dell'esasperato artefice, che è ritratta qui con verità maravigliosa.

[5] Sdegnato, male intenzionato.

[6] Forma viva anche ora nel parlar popolare, come *viddi* per vidi. Nota anche la sillessi.

[7] Meglio era ripeter la preposizione.

[8] Permette. Metatesi e scambio, che il popolo fa anche ora talvolta.

[9] Vedi quanta verità e semplicità efficacissima.

[10] Si chiama: d'uso popolare larghissimo anc'ora.

[11] Vedi sopra, pag. 9, n. 1.

quando quel migliaccio cominciò a sentire quel terribil fuoco, ei si cominciò a schiarire, e lampeggiava.[1] Dall'altra banda sollecitavo i canali, ed altri avevo mandato sul tetto a riparare al fuoco, il quale per la maggior forza di quel fuoco si era maggiormente appiccato; e di verso l'orto avevo fatto rizzare certe tavole e altri tappeti e pannacci, che mi riparavano[2] all'acqua.

" Di poi che io ebbi dato il rimedio a tutti questi gran furori, con voce grandissima dicevo ora a questo ed ora a quello: " Porta qua, leva là: „ di modo che, veduto che il detto migliaccio si cominciava a liquefare, tutta quella brigata con tanta voglia mi ubbidiva, che ognuno faceva per tre. Allora io feci pigliare un mezzo pane di stagno, il quale pesava in circa a 60 libbre, e lo gittai in sul migliaccio dentro alla fornace, il quale, con gli altri aiuti e di legne e di stuzzicare or con ferri ed or con stanghe, in poco spazio di tempo e' divenne liquido. Or veduto di avere risuscitato un morto,[3] contro al credere di tutti quegli ignoranti, e' mi tornò tanto vigore, che io non mi avvedevo se io avevo più febbre o più paura di morte. In un tratto e' si sente un romore con[4] un lampo di fuoco grandissimo, che parve proprio che una saetta si fussi creata quivi alla presenza nostra: per la quale insolita spaventosa paura ognuno s'era sbigottito, ed io più degli altri.[5] Passato che fu quel gran romore e splendore, noi ci cominciammo a rivedere in viso l'un l'altro; e veduto che 'l coperchio della fornace si era scoppiato, e si era sollevato di modo che 'l bronzo si versava, subito feci aprire le bocche della mia forma, e nel medesimo tempo feci dare alle due spine. E veduto che il metallo non correva con quella prestezza ch'ei soleva fare, conosciuto che la causa forse era per essersi consumata la lega per virtù di quel terribil fuoco, io feci pigliare tutti i mia piatti e scodelle e tondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali, e parte ne feci gittare drento nella fornace; di modo che, veduto ognuno ch'el mio bronzo s'era benissimo fatto liquido e che la mia forma si empieva, tutti animosamente e lieti mi aiutavano ed ubbidivano, ed io or qua ed or là comandavo, aiutavo e dicevo: " O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti dai morti, e glorioso te ne salisti al cielo... „[6] di modo che in un tratto e' s'empiè la mia forma; per la qual cosa io m' inginocchiai e con tutto il cuore ne ringraziai Iddio; dipoi mi volsi a un piatto d'insalata che era quivi in su 'n un banchettaccio, e con grande appetito mangiai e bevvi insieme con tutta quella brigata; dipoi me n'andai nel letto sano e lieto, perchè gli era due ore innanzi giorno, e come se mai io non avessi

[1] Viva immagine; e qui e dappertutto nota la grandissima proprietà.

[2] Facevano riparo, opponevano riparo. *Mi* è etico, non oggetto diretto.

[3] Altra immagine molto espressiva, e pur naturalissima.

[4] E si vede un etc. Zeugma efficace.

[5] Nota schiettezza, e come questa confessione, che par quasi ingenua, fa più credibile tutto il maraviglioso racconto.

[6] L'efficacia di questa reticenza, e del modo, con cui si collega poi col discorso interrotto la narrazione, si può sentir molto meglio che dire. Qui senti tutta l'anima del narratore; qui è colorito e vita: qui, in mezzo alla ruvidezza delle forme popolane e al periodare alquanto scomposto, è stile vero e potente.

avuto un male al mondo, così dolcemente mi riposavo. Quella mia buona serva, senza che io le dicessi nulla, mi aveva provvisto di un grasso capponcello; di modo che quando io mi levai del letto, che era vicino all'ora del desinare, la mi si fece incontro lietamente, dicendo: " Oh, è questo uomo quello che si sentiva morire? io credo che quelle pugna e calci che voi davi[1] a noi stanotte passata, quando voi eri così infuriato, che con quel diabolico furore che voi mostravi d'avere, quella vostra tanto smisurata febbre, forse spaventata che voi non dessi ancora a lei, si cacciò a fuggire ". E così tutta la mia povera famigliuola rimossa da tanto spavento e da tante smisurate fatiche, in un tratto si mandò[2] a ricomperare, in cambio di quei piatti e scodelle di stagno, tante stoviglie di terra, e tutti lietamente desinammo, che mai non mi ricordo in tempo di mia vita nè desinare[3] con maggior letizia nè con migliore appetito. Dopo 'l desinare mi vennono a trovare tutti quegli che mi avevano aiutato, i quali lietamente si rallegravano, ringraziando Iddio di tutto quel che era occorso, e dicevano che avevano imparato e veduto fare cose, le quali eran dagli altri maestri tenute impossibili. Ancora io alquanto baldanzoso, parendomi d'essere un poco saccente, me ne gloriavo;[4] e messomi mano alla mia borsa, tutti pagai e contentai. Quel mal uomo nimico mio mortale, di messer Pierfrancesco Ricci, maiordomo del duca, con gran diligenzia cercava di intendere come la cosa si era passata; di modo che quei dua,[5] di chi io avevo auto sospetto che mi avessino fatto fare quel migliaccio, gli dissono che io non ero uno uomo, anzi ero uno spresso gran diavolo, perchè io avevo fatto quello che l'arte non lo poteva fare; con tante altre gran cose, le quali sarieno state troppo a un diavolo. Sì come lor dicevano molto più di quello che era seguito, forse per loro scusa, il detto maiordomo lo scrisse subito al duca, il quale era a Pisa, ancora più terribilmente e piene[6] di maggior maraviglie, che coloro non gli avevano detto ".

§ 5. Sebbene il primo fine dello storico sia quello di dar notizia vera dei fatti, potrà tuttavia proporsene anche qualche altro, come ebbe a notare il Botta nella prefazione alla sua *continuazione del Guicciardini*. Egli distingueva per questo rispetto tre specie di storici, chiamando *patrioti* quelli che intendono principalmente all'esaltazione, o anche all'utilità della patria loro, e l'esempio più perfetto ne ritrovava in Tito Livio; *morali* quelli, che infiammati d'amore e d'ammirazione per la virtù e fieri odiatori del male, dovunque e co-

[1] Altra forma sempre viva, anzi quasi la sola usata nel linguaggio popolare toscano. Così sotto *eri, mostravi*, parimente plurali.

[2] Forma popolare di prima persona plurale riferita per sillessi al soggetto *la mia famigliuola*, perchè l'autore vi comprende sè stesso.

[3] Sostantivo.

[4] Par di vederlo.

[5] Forma viva anc'ora nel popolo; e così *auto* e anche *uto* per avuto.

[6] Come annota il Bianchi, è da riferire o a *lettere* implicito nel verbo *scrisse*; o al *gran cose* del periodo precedente. Nel primo caso, è sillessi in questa parola; nell'altro, nel *lo*, che dipende dal verbo *scrisse*.

munque l'una o l'altro si manifesti, mirano coll'opera loro a suscitare anche negli altri i medesimi sentimenti, vituperando le azioni malvagie e le virtuose esaltando; della quale specie gli sembrava a tutti superiore, anzi poco meno che unico Cornelio Tacito; *positivi* o *naturali* finalmente quelli che, indifferenti al bene ed al male, raccontano i fatti come avvennero e sempre colla stessa imparziale freddezza, cercando soltanto di ricavarne qualche ammaestramento pratico per i casi presenti o futuri: primi fra questi poneva il Guicciardini e il Machiavelli. Or certamente il fine delle due prime specie di storici, che il Botta agli altri preferisce, e specialmente quello dei secondi, è nobilissimo; ma non deve trasportare alcuno a dissimulare le colpe e le sventure del suo popolo, e a perdere quella moderazione serena, che può dare alle sue parole più autorità. Certamente lo storico non dovrà essere indifferente al bene ed al male, nè freddo narratore delle cose della patria sua; ma all'effetto morale della storia e a destare in chi legge affetto operoso alla patria, serve anche la semplice e verace narrazione dei fatti, se avrà quel modo vivo e colorito, che non può mancare a chi abbia caldi nell'animo i sentimenti che vuol suscitar nel lettore. Nè sarà male aggiungere qualche giudizio al racconto dei fatti; ma si faccia sempre brevemente e con severa e tranquilla temperanza, perchè un linguaggio appassionato e violento fa nascere in chi legge sospetto di parzialità.

§ 6. Si è discusso molto se siano o no belli e opportuni ornamenti delle storie le *orazioni*, o concioni, poste in bocca a questo o a quel personaggio di cui si narra, secondo che fecero nelle storie loro, p. es., Tucidide e Tito Livio, e fra i nostri il Machiavelli e molti altri. Certamente, quando si sappia che in una certa occasione una tale orazione fu pronunziata e si conoscano i concetti che in quella furono espressi, e questi sian tali, che abbiano importanza pel successivo procedere degli avvenimenti; potrà crescer vivezza al racconto far come udire le parole stesse di quella persona, quasi ponendola alla presenza di chi legge. Ma non si vorrà troppo abusarne, perchè non sarebbe bene interrompere con troppa frequenza la narrazione e tenere a bada il lettore, che infine vuole imparar fatti e non parole. Nè in quelle stesse orazioni, che può essere utile riferire, si dimentichi il pregio di una gran brevità, senza la quale, invece che più vivace, faranno men naturale e più fastidioso il racconto.

§ 7. Biasimano assai i trattatisti anche quegli scrittori di storie, che mettono in mostra, per così dire, innanzi al lettore il lavorìo critico, che li ha condotti alle conclusioni da loro accettate ed esposte nel racconto; e riprendono l'uso di troppe note e citazioni, e quello di aggiungere al lavoro appendici di documenti, che provino la verità dei fatti narrati. Ma, secondo noi, occorre distinguere fra storie

e storie. Quando altri narri pel primo gli avvenimenti di cui si occupa, e specialmente se egli ne sia testimone oculare, o quando narri cose già da altri messe chiaramente e sicuramente in sodo, non v'ha dubbio che tanto migliore sarà l'opera sua, quanto più franco e spedito procederà il racconto, quanti meno intoppi troverà il lettore, che gli facciano interromper la lettura, per guardar le note a piè di pagina, o cercare i documenti allegati in fondo al volume. Ma quando lo storico abbia attinto a nuove fonti, che gli facciano correggere qualche errore o pregiudizio inveterato, qualche falsa opinione radicata nelle menti dei più, egli ha il dovere di esporre ai lettori le prove della nuova opinione, che propugna; e un lettore coscienzioso e studioso più terrà conto, in tal caso, di documenti allegati, che d'altro. La storia si trasforma allora in uno studio critico: l'autore non tanto racconta, quanto discute, e gli è necessario addurre le prove di quello che afferma; sempreché tuttavia non vada all'eccesso, e non dia troppa importanza a minuzie di nessun rilievo soltanto perchè ne ha trovato notizia in qualche documento.

Dovrà infine e in ogni modo lo storico evitare le lunghe digressioni, che possono annoiare il lettore e sviarne l'attenzione dal soggetto, che egli veramente si propone di trattare; e così il vizio della prolissità, che genera sempre tedio e fastidio e fa perdere in gran parte il frutto della lettura.

§ 8. Un genere assai singolare di scritture storiche son quelle che dan notizia di qualche viaggio che alcuno abbia compiuto, o per procacciarsi il diletto di veder terre e genti non conosciute, o per acquistare qualche utile nozione scientifica. O l'uno o l'altro desiderio spinse gli uomini fino da tempo molto antico non solo a viaggiare, ma a dare anche notizia altrui delle cose vedute o scoperte; e spesso avvenne che anche persone che viaggiarono per altri fini, come quelli che spinse in paesi ignoti o lontani desiderio di allacciar relazioni commerciali, o smania di conquista, o brama di sparger fede e civiltà in regioni selvagge, resero poi conto per iscritto delle loro avventure e delle cose più notevoli da loro vedute e osservate.

a) Furono pertanto siffatti scritti di genere biografico, anzi il più spesso autobiografico, perchè raramente non ne fu autore il viaggiatore medesimo, che n'era il testimone più certo e autorevole. Ma si distinguono dagli altri scritti biografici per questo, che la parte narrativa, se vi è necessaria, non è però sempre la principale. Certamente non sarebbe un libro di viaggi quello, dove non si parlasse delle avventure del viaggiatore, le quali servono inoltre a dar unità al componimento, che può contener notizie disparatissime, e avvivano la materia, che fan leggere con più passione; ma, specialmente quando si renda conto di regioni per l'innanzi inesplorate, la parte maggiore

e più rilevante sarà la descrittiva, che darà notizie più utili ed importanti, ed in quella si dovrà porre più cura. Sia ordinata, semplice, chiara, viva; ritragga bene quel che sia essenziale e importante, senza troppo lusso di particolari di poco conto; ma non trascuri nulla di quel che può rilevare la natura, o le singolarità dei luoghi visitati e delle genti che li abitano.

Nei viaggi, che altri faccia per luoghi già noti, questa parte descrittiva potrà esser meno ampia, e s'aggirerà specialmente intorno a certe particolarità scoperte dalla minuta osservazione del viaggiatore, o sfuggite a chi l'aveva preceduto, a certe singolarità, che non occorrerebbe notare per dare del paese una nozione generica, ma nelle quali pur si manifesta a volte non poco dell'indole dei vari popoli; e s'intreccerà per lo più non solo con la narrazione delle avventure del viaggiatore, ma anche colla manifestazione delle opinioni sue, dei sentimenti destatigli nell'animo dalle cose vedute. Sarà insomma assai più soggettiva; poichè altrimenti non avrebbe gran novità. Ma nell'un caso e nell'altro, l'autore dovrà ben assicurarsi della verità di quel che descrive e del buon fondamento dei giudizi che pronunzia. Chi pretenda di dare idea esatta di un paese o di un popolo, in mezzo a cui è rapidamente passato o ha fatto soltanto una dimora fuggevole, risica di scambiare avvenimenti particolari per costumanze, o l'aspetto superficiale delle cose per la sostanza loro, anche senza tener conto degli abbagli, che alle volte può prendere, e di cui l'avrebbe fatto accorto una più lunga dimora e soprattutto un'osservazione più accurata e scrupolosa. Nè il popolo è facile o disposto a manifestarsi qual'è dinanzi ad un forestiero, in cui sospetti un osservatore o, per così dire, una spia dei suoi atti e delle sue consuetudini, mentre si rivelerà qual'è veramente, nella sua vita ordinaria, framezzo alla gente che è solito vedersi d'intorno; e però bisogna andar molto cauti nel pronunziare giudizi e nel descrivere e apprezzare le costumanze, a voler fare opera veramente proficua.[1]

[1] Dice ottimamente a questo proposito Lazzaro Papi, nella I delle sue *lettere su le Indie orientali*, libro fatto come ben poteva un uomo, che nei luoghi e fra le genti di cui ragionava aveva passato una diecina d'anni militando e esercitando la medicina: " .... i costumi de'popoli, le maniere, le opinioni, la religione, i riti, le cerimonie, i vizi, le virtù e la faccia morale, insomma, delle nazioni richiedono per esser ritratti un occhio sagacissimo ed avvezzo alla minuta e calcolatrice osservazione; onde de'vari punti di vista che quella presenta scegliere quelli, che posson meglio condurci a mirare tutto l'oggetto. Egli è per una tal ragione, credo, che sì difficili e sì rare sono le buone relazioni di lontani paesi e che nella mente di colui, che non mai uscì del suo, portano sì soventi false e strane idee delle cose. Essendo i viaggiatori usi a trascegliere e segnare quanto avvi di più strano ed inusitato fra i popoli ch'eglino visitano, senza avvertire per lo più in quanti altri punti quelli ci rassomigliano, al leggere i libri loro noi siamo facilmente soggetti ad imaginarci esser quelle genti altrettanti scimioni, o avere almeno una più larga porzione di animalesco, che noi non ab-

b) Siffatte scritture possono ricever forme assai varie: ora quella del diario, come, per es., le relazioni di Giovanni Miani; ora, con

---

biamo; come se l'abitare una casa diversamente delle nostre fabbricata, il divertirsi in altra maniera, il cibarsi di altri alimenti e bevere altri liquori, il portare su la testa una berretta o un turbante, invece di un cappello, o il non portarvi niente affatto, e cento altre sì fatte differenze avessero in loro forza di mutare la umana natura „.

Qui, per dare un'idea di tal genere di componimenti, e come in essi narrazione, descrizione e apprezzamenti s'intreccino e s'alternino naturalmente, recherò due esempi. Il primo, che descrive un viaggio per regioni poco meno che inesplorate e certo tutte diverse dalle europee, trarrò dal bel libro di mons. Guglielmo Massaia, che la maggiore e miglior parte della sua vita spese predicando la verità del Vangelo e seminando la civiltà fra gli Abissini ed i Galla: *I miei 35 anni di missione in Etiopia — memorie storiche* (Vol. II, c. V, 1-6; *Pel deserto* - pag. 49 sgg. Roma, 1886):

“ Nel giorno seguente partimmo dal villaggio di Koròsko, e fatto un breve tratto di strada, si giunse ad un punto, in cui la via si biforcava, e menava, una al gran deserto, e l'altra al Nilo. Dovendo noi prendere quella del deserto, un cammello, appena la vide, si coricò, e non volle più andare innanzi. Veramente mi sgomentai; perchè questo intoppo ci avrebbe obbligati a ritornare indietro, per provvederci di altra bestia, o cambiare carovana. Ma il cammelliere, senza punto scomporsi, ordinò che fosse portato alla fonte; e di fatto, quando ebbe bevuto, ritornò e proseguì con gli altri due il cammino. Chiestagliene poi la spiegazione, mi disse, che, prima d'imprendere un viaggio, conducendo a bere i cammelli, si dà loro un segno convenzionale della via che si deve fare; affinchè bevano per tanti giorni, per quanti ne passeranno, senza trovare acqua. Ora, non avendo quel cammello compreso bene il segnale, aveva bevuto solamente il necessario per la giornata: vedendo poi che lungo quella strada, per cui si doveva viaggiare, non si sarebbe trovata acqua, almeno per quattro giorni, fece la sua protesta; ed in verità avea ragione. (*a*)

Il deserto di Koròsko è forse più vasto di quello di S. Antonio. Al solito non si vede che un mare di sabbia, da cui spuntano a quando a quando scogli di pietra e qualche nuda collina. Dalla parte Nord di fatto sino a quattro giorni di viaggio non s'incontra segno di vegetazione; e solo più in là verso il Sud s'incontra qualche oasi con alcune mimose. Sicchè l'aspetto di quella vasta e sterile pianura, l'immensità del suo orizzonte, la sua monotona uniformità, il cupo silenzio che ogni cosa circonda, ti gettano in una profonda tristezza, se non hai la felicità d'innalzare la mente a quel Dio, che passeggia sugli spumanti mari, pei vasti deserti, nelle ridenti pianure, ed in mezzo ai folti boschi, tenendo sempre d'occhio le sue creature. Per chi non ha fede è orribile il deserto! La prima cura pertanto di chi viaggia per quelle infuocate pianure, dev'esser quella di custodire gelosamente gli otri dell'acqua; perchè mancando questa, non resta che morire. Nelle fermate sopratutto fa d'uopo stare attenti: ed il miglior modo è quello di appendere gli otri agli alberi; e se alberi non vi sieno, mettendoli per terra, si abbia cura di stendervi sotto una o due pelli, per impedire che gl'insetti attirati dall'umidità, non vengano a bucarli. (*b*) In secondo luogo è necessario usare ogni cautela per difendersi dai raggi del sole, che in certe ore si rende insoffribile e quasi micidiale: laonde, se si ha il favore della luna, e se i cammellieri son pratici della strada, è meglio camminare di notte e passare il giorno sotto la tenda. Di ladri e di bestie feroci non ci è punto timore; nè da parte dei cammellieri potrà temersi una qualche bricconata; perchè in generale son fedeli, principalmente se hanno speranza di qualche mancia. Inoltre il dover dar conto alle Autorità egiziane, li rende guardinghi dal commettere qualsiasi soperchieria contro i viaggiatori.

I miei compagni di viaggio erano tre Beduini, di un'indole mite, semplici, quali si trovano nelle campagne e lontani dalla corruzione delle città, ed assai amorevoli verso di me. Il figlio, in su i quindici anni, era poi di una semplicità infantile, d'illibati costumi, e tutto premuroso nel prestarmi quei servizi di cui aveva bisogno; portava uno straccetto legato alle reni: ma alzandosi il sole, se lo metteva in testa a forma di turbante, e camminava ignudo con la indifferenza di un ragazzo di tre anni. I due vecchi, all'ora stabilita, facevano la loro preghiera mussulmana, e quando non avevano acqua, per la prescritta purificazione, che sempre deve precedere la preghiera, si gettavano addosso della sabbia. (c) Per tenerli contenti

(*a*) È ammirabile quest'istinto, di cui la Provvidenza ha dotati quegli animali. Se non vi fossero cammelli, sarebbe impossibile viaggiare pel deserto. Il paziente animale, riempitasi la borsa di acqua, cammina per più giorni senza cercare altro; e mentre voi date nelle smanie pel cocente calore e per l'ardore della sete, egli pazientemente va innanzi, richiamandosi di quando in quando qualche sorso della misurata provvista che porta in petto. (*Nota dell'Autore.*)

(*b*) Il mezzo migliore per trasportare l'acqua ne' viaggi sono gli otri. Essi la conservano pulita ed anche fresca; principalmente se nelle fermate si ha cura di appenderli a qualche albero. La corrente dell'aria, anche calda, sviluppa in essi un trasudamento, e questo serve a rinfrescarla di dentro. (*N. d. A.*)

(c) Pochi sono gli atti esterni religiosi e le pratiche liturgiche, che il Corano impone ai seguaci di Maometto: e tra essi ha il primo luogo la purificazione; la quale in verità può dirsi il principale, se non l'unico atto liturgico del culto islamitico. Essa consiste nel lavare i sensi ed altre parti segrete del corpo prima della preghiera, e prostrazione della persona verso la Kaàba, pronunziando parole delle loro cento ed una formola di fede. Pel mussulmano la purificazione è

più unità di componimento, quella di un discorso seguitato, a modo di biografia o di storia, come, per es., l'*itinerario* di Lodovico de Var-

e rendermeli più benevoli, regalava loro lungo il giorno datteri e qualche biscotto, di cui facevano gran festa, e si camminava allegramente. Di notte era una delizia il viaggio; ma di giorno, riscaldandosi la sabbia, l'aria stessa diventava un fuoco.

Il quarto giorno, verso le tre di sera, si fece vedere a Nord un temporale con ispessi guizzi di lampi, e benchè lontano, sentivamo rumoreggiare qualche rombo di tuono. Sapendo che la pioggia non arrivava mai al deserto, da principio me la rideva: ma vedendo i cammellieri alquanto impensieriti ed i cammelli mandare di tratto in tratto insoliti lamenti, cominciò a venire anche a me la tremarella. Avvicinandosi intanto il temporale sempre più, ci fermammo, e scaricate le bestie, quegli uomini mi dissero di mettermi in mezzo alle due casse, avvilupparmi bene nelle coperte, e scuotermi di quando in quando, se il temporale ci fosse piombato addosso. Tutto all'improvviso di fatto fummo circondati di dense tenebre, e cominciò a cadere una pioggia di sabbia così fitta, che ci era il pericolo di restarne soffocati. Io, coricato fra le due casse, non pensava che a liberarmi dalla sabbia, che continuamente ed in gran quantità mi cadeva addosso e che come acqua scendeva giù ai due lati dei fianchi. Dopo qualche tempo, non ostante gli sforzi fatti, cominciai a sentire un gran peso sopra di me, che per quanto scuotessi e cercassi di liberarmene, pure semprepiù aumentava. Non poteva vedere donde quel peso venisse, perchè era tutto avviluppato nelle coperte, e per verità mi trovava confuso, e non sapeva cosa mi fare. Allora mi ricordai di aver sentito a dire che in quello stesso deserto erano morti trenta soldati egiziani sepolti dalla sabbia; e con questo pensiero, sorpreso dalla paura, cominciai a fare altri più violenti sforzi; sicchè, sollevatomi a poco a poco, come Dio volle, mi liberai di tutta quella massa di sabbia, sotto cui era seppellito. Il temporale durò circa venti minuti, poi gradatamente cominciò ad allontanarsi, e ritornò il chiaro. Restai sorpreso nel vedere le casse sepolte sotto due palmi di sabbia; degli otri poi non compariva traccia alcuna! Laonde ringraziai Iddio di avermi mandata quella ispirazione, che altrimenti sarei rimasto immancabilmente vittima. Il giovane, più pratico di me, stava ritto in piedi, e scuotendo le spalle e la testa, si liberava facilmente della sabbia che gli cadeva addosso, e saliva su a mano a mano ch'essa s'andava accumulando attorno a lui; di modo che lo trovai con la testa e con le mani di fuori. Poscia ci demmo a ricercare gli otri e gli altri attrezzi, e vi volle gran fatica per ritrovarli e metterli al largo... Se non vi fossero altri motivi, i soli uragani di sabbia che in quei luoghi spesso imperversano con tanto furore, basterebbero per rendere inabitabili si immensi deserti. E da ciò nasce pure la gran difficoltà di aprire canali di acqua e strade ferrate in quegli estesissimi spazj, che occupano una gran parte dell'Africa centrale. Tutto sarebbe sepolto dalla sabbia „.

Come esempio poi di relazione di viaggi d'altro genere, fatti per luoghi già noti, valga questa lettera del Baretti *(Lett. ai fratelli, XXXIII)*, in cui qualche sciatteria e qualche affettazioncella della forma, non che il tono un po'esagerato e una certa ridondanza, che negli scritti dei viaggiatori non ci vorrebbe, ti si faranno perdonar facilmente, per la ricchezza delle notizie, la varietà delle descrizioni vivissime e la spigliata festevolezza del racconto.

" *Venta-nuevas, 18 settembre 1760.*

" Si patisce, ma non si muore. Il pagliaccio che Battista (*a*) m'ha prudentemente comperato non si può chiamare un letto sposereccio; pure la passata notte in quell'Aldeagallego ho trovato modo di sognarvi su ch' io era già fuori del Portogallo. Se avrò flemma qualche dì, il sogno si verificherà. Stamattina montai in calesse alle sette ore di Francia, (*b*) tirato da una forte coppia di muli, che in due settimane hanno a condurre il signor Edoardo (*c*) e me sino in Madridde. Nel mettere quello delle stanghe (*d*) sotto il suo peso, il *calessero* ebbe faccenda assai, perchè essendo mulo giovane e forte e stato molto in ozio, bisognò impastoiarlo prima bene. Toltegli le pastoie, s'andò un miglio, come va il diavolo, quando si porta a casa un usuraio. Ma cessata quella furia, il feroce mulo cominciò ad acquetarsi e a camminare così a rilente, che il calesse del mio Battista e quello d'un padre domenicano, il quale veniva per quella via che noi, ne sopraggiunsero; e così i tre calessi uno dietro l'altro continuarono placidamente il viaggio. Nell'uscire d'Aldeagallego, per quel miglio che si fece a rompicollo, osservai di qua e di là che tutto il terreno, per quanto si stendeva la vista, era tutto piantato a viti. Poi s'entrò in un paese che richiamò alla mia memoria la descrizione fatta da Lucano, nel nono libro della sua Farsaglia, del viaggio di Catone verso Utica. Tranne gli aspidi, le emorre, le chelidre, i cencri, gli scitali, le anfesibene, le farèe, i basilischi, i draghi (*e*) e gli altri libici abitanti, che Catone vide per quella regione, e che io non vidi per questa, in tutto il resto mi pare che vi sia so-

tutto: si faccia di ogni erba fascio, si commetta qualunque delitto, siasi nell'interno una putrida cloaca, la purificazione rende candidi come la neve e degni di essere ascoltati e graditi dal Dio di Maometto. (*N. d. A.*)

(*a*) Servo, che il Baretti aveva avuto in Inghilterra, e che era poi andato a stare a Lisbona, dove s'accasò. Il Baretti ve l'aveva ritrovato e ripreso con sè per il resto del suo viaggio. Sapendo qualche cosa del paese, che dovevano traversare, egli aveva comprato un paglericcio pel suo padrone, che se ne era servito la prima volta a Aldeagallego, dove non aveva trovato un letto.

(*b*) Che è il computo nostro: in Italia, allora, si contavano le ore di sei in sei, oppure dall'un'ora di notte alle ventiquattro, che era l'ora del tramonto.

(*c*) Compagno di viaggio del Baretti, che non lo nomina altro che così, fino da Londra.

(*d*) Perchè l'altro si metteva innanzi per trapelo.

(*e*) Tutti nomi di varie specie di rettili.

thema, o la relazione di Francesco Carletti, o come la notizia dei propri viaggi, che l'Alfieri introdusse nell'*autobiografia;* più spesso

miglianza molta, perchè da Aldeagallego sino a questo Ventasnuevas non ho visto altro che sabbia coperta d'arbusti silvestri, e qui e qua alcun albero di pino, tranne però quel miglio di vigneti detto di sopra. Il cammino arenosissimo è troppo faticoso alle bestie e a chi viaggia pedestremente. All'un'ora dopo mezzodì si giunse allo *stallage*, cioè al luogo dove si fa alto. E con ragione sono tali luoghi chiamati stallagi dai Portoghesi, perchè in essi v'è stalla pe' muli, ma pei cristiani non v'è cosa degna dell'onorato nome d'osteria. Lo *stallage*, dove smontammo a pranzo, si chiama Peagones lontano cinque leghe da Aldeagallego. Quel Peagones è un luogo, che contiene due edifizi fatti a modo di case, e che si potrebbono forse chiamar case, se avessero stanze e sale e porte e finestre e tavole e scranne e sedie e letti, e altre cose di tal fatta. Quivi si trovò un poco di pesce, il quale fu salato non prima che putisse, ma dopo. E con quel pesce ne fu posta innanzi anche una minestra di cicerchie condita con olio stantio, che avrebbe bastato a avvelenare il cavallo di marmo, che adorna lo scalone del palazzo di Torino, insieme con que' due di bronzo che sono nella piazza di Piacenza, anzi pure quel di Troia, che non era nè di marmo, nè di bronzo, ma di legno. Qual sapore s'avessero quel pesce e quelle cicerchie io non lo so, perchè n'ebbi anche troppo d'una fiutata sola, e volli aver ricorso alla vettovaglia recata nosco da Lisbona, e all'uva d'Aldeagallego, di cui n'avevo pieno un cesto. Dopo pranzo, fatte tre altre leghe di cammino, si giunse qui, e sempre per l'arenoso deserto. Queste otto leghe d'oggi fanno venticinque buone miglia delle nostre; e tratta la celebre metropoli del prefato Peagones, non si vede abitazione veruna in tanto paese. Pensate che abbondanza di popolo! A cammino, non veddi altre creature viventi, che dieci o dodici passerotti, sette o otto capre, altrettante pecore, e forse cinque o sei viandanti co' lor muli e co' loro asinelli. Di fiumi, di rivi, di sorgenti e d'altre simili delizie qui non se ne vede la minima stampa. E questa costante solitudine, con quel non sentire altro che quelle meste canzoni de' mulattieri nostri, o *calesseros*, come li chiamano qui, accompagnate da quella soave musica de' campanelli e de' sonagli de' muli, con quel sole, che riverbera tanto ardente da quel perpetuo sabbione; tutto questo messo insieme, dico, ne rende il viaggiare tanto doloroso, che bisogna di certo avere una frega estrema di vedere il mondo, per sostenere tanto disagio senza smarrirsi. E poi la sera, per rifarti i danni, vengono questi maledetti *stallages*, che finiscono di disfarti affatto. Pure rimane la confortevole speranza che un giorno sarò in casa mia co' miei fratelli, e allora i dì parranno ore; e quando il sole sarà ito ben sotto, mi riporrò l'ossa in sesto con un letto cristiano, se Dio mi dà grazia di condurmi a salvamento il resto della via, come ho fatto da Londra fin qui. Sceso stasera dal calesso, andai a vedere per di fuori una casa bassa, ma lunga più di secento de' miei passi, la quale appartiene al re fedelissimo. (a) Un'ala di questa casa (chè palazzo non si può chiamare) non è finita. Il Re vi viene di rado, e non credo la faccia finir mai, perchè sta in brutto sito, senza giardino e senza vista piacevole. Non si può dire di che architettura sia, chè le sue mura sono lisce e non v'è colonna alcuna. Le porte e le finestre non hanno alcun ornamento, e trattane la sua lunghezza, non merita un'occhiata. Mi dicono che lontano venti leghe di qui sua Maestà ha un altro domicilio campestre chiamato Villaviciosa assai magnifico e bello; ma siccome bisognerebbe uscir di strada alquante miglia per andarvi, e stare per conseguenza qualche ora di più in Portogallo, faccio conto di non vederlo. (b) Alli *stallages*, nei quali ho avuto la sventura di vedermi costretto a entrare, cioè a Cabeça, a Mafra, a Cintra, e su questa strada di Spagna, non si può dire l'importunità delle femmine, che vi vengono civettando intorno, a pregarvi sfacciatamente di dar loro qualche danaro, per comprare delle fettuccie pe' loro figliolini e per se stesse; e quando le avete compiaciute, vi chieggono poi qualche cosa per la sorella o per la cugina, e poi pei mariti, o pe' padri, o per le madri, o pel canchero che le mangi. Una di queste impronte donne trovai a Peagones, che venendomi intorno alla tavola, volle prima un po' di danaro, poi un po' di torta, che avevamo portata nosco, e poi un po' del nostro cacio lodigiano, e poi quattro delle nostre frutta candite, e poi un po' della nostra uva, e poi una coppia de' nostri pani; e poi voleva anche una scatola dipinta, in cui avevo non so che roba, e poi un ventaglio, che avevo in mano. E non v'è modo di togliertele d'intorno, se dessi loro un occhio, che subito ti chiederebbon l'altro, e poi i denti tutti trentadue, e poi la pelle. E quando le ti recano il conto, pare che t'abbiano dato a mangiare cibi d'oro e a bere bevande d'argento, a tanto gran somma lo fanno ascendere. Questo sia detto per dare un saggio della modestia e della schifiltà delle femmine plebee di Portogallo. I calesseri, gli stallageri e in generale tutti gli uomini di bassa condizione, se t'abbatti a parlar con essi, ti rispondono a capo scoperto, ma con familiarità e franchezza fratellesca, e non sono punto vergognosi nè timidi. Mi ricordo che una mattina in Lisbona mandai per un barbiere, che mi radesse. Venne il signore gentilmente sorridendo: si rallegrò meco della mia venuta in Portogallo, mentre mi stava acconciando la tovaglia; (c) m'insaponò il mento con molta furia, dopo aver presa con molta flemma una presa di tabacco domandatami. Barba facendo, m'informò di molte cose di cui mi suppose ignorante: come a dire che in Portogallo fa molto caldo; che l'uva e i fichi vi sono assai abbondevoli; che il pesce v'è in copia, perchè il mare è vicino; e che i limoni e gli aranci non vi mancano. Poi mi disse che il rasoio, con cui mi rabescava via il pelo d'in sul viso, era un ra-

(a) Titolo del re di Portogallo, come *cristianissimo* del re di Francia, *cattolico* di quel di Spagna.
(b) Invece, poi lo vide, e si maravigliò del gran caso, che i Portoghesi ne facevano.
(c) Per *asciugatoio* o *accappatoio* è veramente un'improprietà troppo grave. Così ti parran troppo ricercati quei *nosco*, e il *ne* per *a noi*, specialmente in una lettera familiare, e strano più sotto *eccettuazione* per *eccezione*. Nè ti sarà piaciuto il solecismo *stamattina montai*, nè la *casa che sta* in brutto sito, nè altri modi, che ricorrono qua e là in questa lettera.

ancora avranno forma di lettere, o quasi ufficiali, come le relazioni, che fecero delle esplorazioni loro Giovanni da Verrazzano al re Francesco I, o Ippolito Rosellini al granduca Ferdinando III, e molti missionari ai superiori degli ordini religiosi, a cui appartenevano; a al tutto private, anche se scritte a persone d'alto affare, come quelle d'Amerigo Vespucci a Pier Soderini, o di Andrea Corsali a Lorenzo e Giuliano dei Medici, e le molte di Filippo Sassetti, e quelle di Giuseppe Baretti ai fratelli. È cosa un po' curiosa, che non se ne trovino molte scritte in buona lingua italiana, e forse ne dà ragione la lunga dimora dei viaggiatori in regioni straniere. Certo non sarebbe male che anche il pregio della lingua potesse congiungersi agli altri, che si ricercano, spesso non invano, in tali scritture, come sono la vivezza del racconto e della descrizione, la semplicità, la spigliatezza e la vigoria della forma, che deve ritrarre l'ardimento e la sveltezza robusta di chi si dà al virile e sano costume del viaggiare.

§ 9. Mi sembrano parimente da porre fra i componimenti di genere storico anche le *iscrizioni,* od *epigrafi,*[1] destinate, il più delle volte, come i racconti della storia, a dare e serbar notizia di fatti umani realmente avvenuti. Si chiamano infatti così certi *brevissimi componimenti, che si scolpiscono o dipingono in fronte a qualche monumento o in qualsiasi luogo cospicuo, per ricordare certi uomini, o certi fatti alle*

---

solo di Barcellona. Quando una guancia fu sbarbata, si fermò, e mi domandò qual opinione io aveva dei suoi paesani; e rispondendogli io che non li conoscevo ancora, perchè ero venuto di fresco, egli m'informò che *os Portogueses estão moitte valerosos*; (a) e mi smargiassò una mezz'ora dinanzi col rasoio alto, narrandomi come i Portoghesi furono sempre vittoriosi nelle loro battaglie contro gli Spagnuoli, e che ogni Spagnuolo trema come foglia al nome de' Portoghesi, e un Portoghese solo basta per far fuggire una mezza dozzina di Spagnuoli, ed altre simili ciance; nè vi fu modo che si volesse disporre a sbarbare la mia guancia sinistra, come aveva fatto la destra, se non dopo d'aver annichilate tutt'a due le Castiglie. De' Gradassi e de' Rodomonti come quel signor barbiere in Portogallo ve n'ha tanti, che il numero de' dappochi e dei fuggifatica non è maggiore; e di cento Portoghesi non voglio dire quanti sieno creduti fuggifatica e dappochi. Tutte le nazioni limitrofe si odiano vicendevolmente; ed io non ne so alcuna in Europa, che sia un'eccettuazione a questa regola, fuorchè la milanese, la quale da nessuna delle sue vicine è odiata. Ma l'odio, che i Portoghesi hanno agli Spagnuoli è tale, che s'assomiglia alla rabbia; e gli Spagnuoli non hanno odio, ma disprezzo pe' Portoghesi, dicendo d'essi proverbialmente: *Portogueses pocos y locos.* (b) Di ladri in Portogallo è fama ve ne sia pure una bastevole quantità. Nell'atto di partire stamattina, domandai al signor Manuello mio *calessero,* perchè le stanghe del suo calesso non hanno quella specie di staffa, su cui si mette il piede, e che rende agevole il salirvi dentro. (c) *En esta terra furão tode,* mi rispose colui; cioè a dire: *ogni cosa è furata in questa contrada.* E quella sua laconica risposta servirà d'avviso al lettore; voglio dire che mi farà badare alla roba mia; cosa raccomandatami assai in Lisbona da tutti quelli, che pretendono conoscere la plebe portoghese, la quale ha credito tra i nativi stessi, non che tra gli strani, d'essere più inclinata a rapir l'altrui, che non i Zingani e i Tartari. Ma le palpebre pesano, e sento che la zucca m'è stata un po' troppo riscaldata dal sole; onde vado a metterla senza cena sul mio fedelissimo pagliaccio sino all'apparire dell'alba, che non può star tre ore a fare la sua comparsa. Addio „.

[1] Dal greco *epí* sopra e *gráphein* scrivere. Cfr. *epigramma:* v. sopra, pag. 424, n. 2.

(a) I Portoghesi sono molto valorosi. (*N. d. A.*)
(b) Portoghesi pochi e dappoco. (*N. d. A.*)
(c) Il montatoio.

generazioni avvenire. Più di rado contennero una pura e semplice espressione di sentimenti, in forma o d'esortazione, o di lode, o di augurio; ma, se non altro, anche allora presero occasione da un fatto e giovarono a serbarne il ricordo. Certo, questo non basterebbe a farle chiamare componimenti narrativi; ma il numero di siffatte iscrizioni è, al confronto delle altre, così esiguo, che i trattatisti non ne hanno tenuto conto, nell'occuparsi della struttura delle epigrafi, e hanno dato il nome di *narrazione* alla parte necessaria dell'iscrizione, che è quella dove si dà notizia del fatto da ricordare, e alla quale possono aggiungersi, o no, due altre parti accessorie, cioè l'*antefisso,* che è come un'introduzione formata da qualche sentenza, o da qualche formula dedicatoria o simbolica, o da parole che dicano in genere la natura del monumento; e la *clausula,* sentenza, o notizia accessoria, o breve esortazione aggiunta in forma di conclusione o di chiusa.[1]

Anticamente, presso i Greci, le iscrizioni furono, per lo più, epigrammi poetici; non così presso i Romani, che ne fecero uso larghissimo e la ridussero, per lo più, quasi a serie di formole determinate, che scrissero generalmente abbreviate in un modo costante e convenzionale e che raccolsero quasi sempre in un solo periodo. Presso di noi s'è cominciato tardissimo a adoperarvi la lingua volgare: fino a tutto il secolo scorso, nessun monumento pubblico o privato si adornò d'iscrizioni, che non fossero latine; e quando, sul principio di questo, incominciò Luigi Muzzi di Prato a inculcare e coll'esortazione e coll'esempio l'uso della lingua italiana in questo genere di componimenti, incontrò opposizione fierissima, perchè molti reputavano e sostenevano che nel volgare non si potesse conseguire la brevità concettosa, che faceva grandiose e solenni molte iscrizioni latine. Ma il Muzzi non si sgomentò, nè abbandonò l'impresa, nella quale ebbe valentissimi compagni Carlo Leoni, Pietro Giordani e più altri; e la bellezza di molte loro epigrafi, insieme all'assurdità del-

[1] Della clausula puoi vedere un esempio nell'iscrizione del Contrucci per Novara e Lodovico il moro, che rechiamo più innanzi (*b,* 3°), e così in quelle del Giordani per Mariannina Toschi, del Muzzi per Andreino Pacinotti, del Contrucci per Maria Giovannini, che riportiamo nelle note. Come esempio dell'antefisso valga quello premesso a questa del Muzzi:

Qui dorme
l'amabilità e l'innocenza.
A
Livietta Bianchini
m. nel MDCCCXXV di anni VIII
Luigi padre sconsolatissimo
non si aspettava di fare
queste riposo.

Antefissi e clausule spesso il Muzzi usò verseggiati, per lo più in distici di endecasillabi, ma non con troppo bell'effetto.

l'opinione, che voleva adoperata una lingua ormai inintelligibile ai più, in componimenti destinati a serbare in tutto il popolo il ricordo di qualche fatto, dette loro causa vinta; ed ora, salvo il caso delle iscrizioni sacre, è rarissimo che si scrivano più in pubblico epigrafi latine.

a) Quattro specie principali se ne possono distinguere: 1° le *sacre,* che s'ispirano a sentimenti di pietà e venerazione religiosa; 2° le *sepolcrali,* che si pongono sulle tombe dei morti, a ricordarne il nome, o le virtù, o la condizione, e a volte qualche caso importante della vita; 3° le *commemorative* (dette anche, secondo i casi, *storiche, onorarie, infamanti*), destinate a perpetuare il ricordo di qualche illustre persona o di qualche gran fatto; 4° le *dedicatorie,* che si appongono dagli autori alle opere del loro ingegno, che intendano come consacrare e farne omaggio altrui: e così possono apporsi a doni, ricordi, offerte, che ad altri si facciano.

b) Si distinguono così, perchè, come s'intende, la varietà dell'argomento e del fine può dare intonazione diversa a ciascuna: sarà infatti naturale che prevalga nelle prime una certa grave solennità, che mostri la condizione dell'animo di chi s'innalza quasi a ragionare con Dio, o invita gli altri a celebrarne le lodi; nelle seconde, semplicità candida e affettuosa; nelle commemorative, lucida, viva e non esagerata notizia dell'argomento; franca schiettezza nelle ultime, senza ombra di piaggieria o di adulazione.

1°. Le iscrizioni sacre possono essere o *fisse,* o *temporarie:* le prime si appongono per lo più a immagini o monumenti sacri, e specialmente a templi o ad altari, per significarne l'offerta o la dedicazione a Dio o a qualche santo, spesso anche accennando la causa della loro fattura o edificazione: sono frequentemente *votive,* cioè accennano che tal causa fu lo scioglimento di un voto. Tali questa di Giuseppe Fracassetti:

A Maria Vergine liberatrice
Pietro Ribaldi mercadante
campato dal naufragio
pose per voto.

o questa di Vincenzo Emiliani:

A
Dio ottimo massimo
e
a S. Vincenzo Ferreri
quest'altare
erigeva del suo
Antonio Favi
per voto.[1]

[1] Nel concetto cristiano, il fine ultimo d'ogni culto è la gloria di Dio, e per questo le chiese o gli altari nominati dall'invocazione di qualche santo s'inten-

Le *temporarie*, invece prendono occasione dalla celebrazione di qualche festa e ne significano il fine, o rivolgono qualche opportuna esortazione ai fedeli. Tali sono questa di Vincenzo Emiliani:

A
Dio
conservatore benefico
misericordioso,
perchè
dall'epidemico morbo
liberi queste campagne
fatte deserte d'abitatori,
preci e voti solenni.

e questa che il Contrucci dettò per la solenne riapertura della chiesa di S. Giovan Battista di Livorno (1833):

O cristiano,
qui entrando, adora prostrato
la maestà del Nume presente,
ricorda la fede giurata,
con grato animo rimembra
l'amore, i benefizi, le speranze;
paventa l'ira celeste
tremenda ai profanatori.

2°. Delle *sepolcrali* potrà essere molto varia l'intonazione, secondo la qualità e la condizione del defunto. L'epigrafe in fatti deve essere come l'espressione del sentimento dei superstiti, che bramano far durare anche in altri il pio ricordo della persona, che a loro fu cara o venerata. E però, se il morto fu persona illustre, saranno da ricordare i meriti, che gli han procacciato bella fama; se no, sarà da dire quel che l'affetto o la carità suggerisca; e tali iscrizioni saranno tanto più belle, quanto più semplici, e più fortemente sentite.[1]

---

dono dedicati innanzi tutto a Dio: indi la formula, da cui comincia quest'iscrizione e che nelle iscrizioni latine si rappresenta quasi sempre abbreviata con le sigle *D. O. M.* (*Deo optimo maximo*). Bella iscrizione votiva, ma scritta solo per esercitazione letteraria, è questa di Pietro Contrucci per la basilica di Superga:

Vittorio Amedeo,
prostrata nei trinceramenti
l'oste di Francia,
alla Madre di Dio
soccorritrice dell'ardita impresa
sacrava questo tempio
monumento solenne di quella vittoria
che in Torino
salvò l'Italia dal giogo straniero.

[1] Affini alle sepolcrali sono le *funerarie*, che si compongono per le esequie di qualcuno, e sono generalmente collegate in una serie di cinque iscrizioni (più raramente di tre), una delle quali si pone sulla porta della chiesa, e contiene un accenno generico della persona, le cui esequie si celebrano; le altre, ai lati del tumulo, o catafalco, e ne indicano più particolarmente qualche merito, o ne accennano qualche fatto della vita. Vedi, come esempio, queste del Giordani:

Sopra la porta della chiesa:

Dio riceva nella sua pace
il lungo patire e la continua beneficenza
di Antonietta Tommasini.

Al catafalco, in faccia alla porta:

Pietosissima agli altrui dolori
pazientissima de' suoi.

Così è certamente bellissima la celebre epigrafe scritta da Pietro Giordani per il Leopardi:

Al conte Giacomo Leopardi recanatese
filologo ammirato fuori d'Italia
scrittore di filosofia e di poesie altissimo
da paragonare solamente[1] *coi greci,*
che finì di XXXIX anni la vita
per continue malattie miserissima,
fece Antonio Ranieri
per VII anni fino all'estrema ora congiunto
all'amico adorato. MDCCCXXXVII.

ma non è men bella quella, ch'egli scrisse per un povero servitore:

Riposa in pace, o buono
Antonio Morelli,
che per XXX anni provasti
egregia virtù
di fidissimo e affettuoso domestico.
MDCCCXXVIII.

nè questa affettuosissima e tale, da destare in chi legge sensi di vivissima compassione:

MDCCCXXV.
Eugenio Eugenio mio
tanto caro e buono,
in quanti affanni perpetui
senza più speranza nè consolazione
mi lasci
vissuto appena X anni e lungamente infermo!
Pietose genti, compatite
a Giovanna Buonarroti Del Testa
madre infelicissima.[2]

In faccia all'altare:

Le fu massimo piacere e primaria virtù
la beneficenza.

Ai lati:

Restò amabile
anche allora che parve degna d'invidia.
—
Non vanità, ma utile comune
cercò negli studi.

[1] L'iscrizione sarebbe più bella, senza questa parola, che implicitamente vitupera senza ragione quanti grandi poeti e filosofi avemmo. Certo l'autore non aveva quest'intendimento; e lo noto, perchè apparisca quanto sia da pesare il valore di ogni parola, nelle iscrizioni.

[2] Riesce affettuosissimo far così parlare i superstiti, quando l'autor dell'iscrizione si penetri veramente dei sentimenti loro e li sappia ridire con semplicità schietta e con potenti espressioni. Spesso lo fece ottimamente il Giordani, come, per es., nelle iscrizioni per Paolina Bartolini, per Corinna Morselli, per Marianna Calloud. Talvolta alternò la parte narrativa con l'espressione diretta del sentimento, come nella bella iscrizione per Nunziata Fossati, e in quest'altra gentilissima:

Mariannina
prole unica, delizia unica
di Maria Rigo e Paolo Teschi
stette con loro XVI mesi, V dì
sino al 22 febbraio 1827.
Ti ritroveremo, carissimo angioletto,
in grembo a Dio.

Ma non si può parlar d'iscrizioni per fanciulli, senza citarne di Luigi Muzzi, che in questo genere, quando non abusò troppo di diminutivi e vezzeggiativi

3°. Delle iscrizioni commemorative abbiamo distinte tre specie: *storiche* son quelle, che serbano, senz'altro, il ricordo di qualche fatto memorabile. Tali sarebbero, per es., questa di Carlo Leoni collocata sopra una delle antiche porte di Padova:

Ezzelino
entrando vincitore e tiranno
qui tratto l'elmo,
la cittadina porta
avidamente
baciò.
25 febb. 1227.[1]

e quest'altra, pur di lui, posta nel famoso *salone* del palazzo della Ragione della stessa città:

Pietro Cozzo
questa mole ideò. 1172.
Padova repubblica
romanamente
compì.
1219.[2]

o questa del Contrucci, per gli Italiani che militarono con Napoleone I:

---

riuscì per delicatezza di sentimenti e d'immagini eccellente. Leggine queste:

Fanciulli e verginette
spargete fiori a piene mani
su questo riposo
d'Enrichetta Meucci
tanto buona e tanto cara bambina
morta di anni VIII
nel MDCCCVI.

—

Fui
Barberina Santini
romana
vissuta dal MDCCCVI al MDCCCVIIII
delizia del mondo
per anni tre,
ora delizia del cielo
per sempre.

—

Urnetta
di Chiarina Bonanni
per infantili vezzi carissima
stata in terra soli mesi ventitre,
rapita dagli angeli ai materni baci
il quinto di ottobre del MDCCCXIIII.

—

Andreino Pacinotti.
O spose, o madri,
fermatevi per pietà.
È qui esanime il mio Andreuccio
da me partorito e lattato.
Era candido e rubicondo
bello sano e grazioso
mia speranza mio tutto,
ma ohimè per soli anni sei.
Morte me lo rapì il dodicesimo di novembre
del MDCCCXXIII.
O spose, o madri,
piangete la vedova Eugenia.

A
Enrichetta Ivoni
settimestre
al suo tesoretto
al cuor suo
Erminia madre
nel MDCCCXXVI
con fiori e lagrime pose.

—

MDCCCXXVIII.
Urnetta
di Luigino Velli.
In un'ora
nacque, pianse e morì.
Oh compendio
della più lunga vita!

[1] Il fatto è narrato dal cronista Rolandino (III, 16) testimone oculare. Ezzelino entrava allora in Padova in nome di Federico II, col quale i Padovani si erano accordati per le arti del Potestà, che era un Badoero di Venezia. L'atto di Ezzelino doveva esser segno e pegno d'amore e di fedeltà; prima di sei mesi egli era signore e tiranno di Padova.

[2] Iscrizione, che mi sembrerebbe bellissima senza quel secco 1172. Il Leoni ambiva, per brevità, a indicare così le date dei fatti nelle iscrizioni: ma (a me sembra) non sempre felicemente. Qui, p. es., se avesse messo *nel 1172* subito dopo il nome di quell'architetto (del quale si conosce solo quest'opera, e la patria, Limena) avrebbe fatto meglio.

Le schiere italiche
otto anni
perigliando per Napoleone
con stupore dei consorti e dei nemici
rinnovellarono le prodezze degli avi,
quando essi
con migliori auspicii
aggiungevano le Spagne all'impero di Roma.

Onorarie son quelle che servono a perpetuare la lode di uomini grandi ed illustri: più propriamente si dicono così quelle assai semplici poste sotto alle statue od ai busti, come queste del Muzzi per busti del grande scultore di Possagno:

Antonio Canova
miracolo
dell'arte scultoria.

—

Canova immortale
decoro della presente
e delle future generazioni.

si chiamano, invece, *encomiastiche*, o *elogi*, quelle che degli uomini lodati ricordano le benemerenze, come queste tre del Giordani:

Galileo,
che più d'ogni altro dotasti il mondo
di nobilissimi e fecondi veri
e più d'ogni altro per amor del vero[1]
dall'ignoranza e dall'invidia patisti,
finirà la tua gloria
quando il genere umano
cessi di vedere il sole ed abitare la terra.

—

A Marco Cremona prete e dottore
lodevole per utili studi mirabile per santi costumi,
esempio, anzi miracolo di carità,
che spese ogni suo avere e potere
a benefizio degli orfani
tra' quali visse e nel MDCCCXXVIII a' XVIII d'agosto morì
d'a. LXXXIV, mesi IX, giorni XXII,
pose questa memoria la città
ammirata e devota di sì rara virtù.

—

Antonio Cesari Veronese
cogli scritti e coll'esempio mantenne gloriosamente
la fede di Cristo e la lingua d'Italia
MDCCCXXX.

[1] Meglio sarebbe se questi due filari consecutivi non avessero armonia di endecasillabi, e se quello che li precede non sonasse come un doppio quinario.

Infamanti, come ben dice il nome, son quelle, che indicano alla esecrazione dei posteri qualche fatto malvagio, o l'autore di qualche grande misfatto. Tale è questa del Leoni posta a Padova sui ruderi d'un'antica prigione:

Mesto avanzo di nefanda tirannide.
Ezzelino eresse.
1250.

Tale questa composta dal Contrucci per Novara, dove fu fatto prigione Lodovico Sforza:

Lodovico moro
per libidine di regno
crudelissimo contro ai suoi
e più che altro inimico fatale all'Italia
tradito qui da militi mercenari
perdeva il regno e la libertà.

Malvagi,
apprendete virtù:
il tristo non sempre è felice.

4°. Delle *dedicatorie*, finalmente, vedi, come esempi, questa, che Vincenzo Gioberti appose al suo libro *del Buono:*

Alla pia
diletta
e sacra memoria
di mia madre.

e questa, che al suo bellissimo *Sommario* premise Cesare Balbo:

Resti
consacrato alla memoria
del mio re
Carlo Alberto
questo volume
scritto già
tra gli urgenti desideri
del gran tentativo
di lui,
omaggio postumo ora
di gratitudine e divozione perdurate
tra le concitazioni, gli errori e i dolori dell'impresa,
cresciute
dalle sventure e dalla morte
di lui
sommo martire dell'indipendenza
somma vittima delle invidie
italiane.

In queste, che si rivolgono a morti, non è certamente sospetto di adulazione, ma solo espressione d'affetto sincero; nè sentirai altro che dignitosa manifestazione di gratitudine in quest'altra, che è rivolta a un uomo vivente, e che Vincenzio Nannucci mandò innanzi al suo *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana:*

Al suo generoso benefattore
Giorgio Giovanni Warren
Lord Vernon
accademico corrispondente
della Crusca
questo lavoro da lui riformato
in segno di animo riconoscente
offre e consacra
Vincenzio Nannucci.

c) Ma di qualunque genere siano le iscrizioni, certe qualità dovranno aver tutte necessariamente; e prima di tutto molta brevità, sia perchè i passanti più facilmente leggeranno una breve, che una lunga iscrizione, sia perchè, come ebbe a scrivere Giuseppe Silvestri, " lo scopo della epigrafia è di accennare, non già di descrivere le cose, "[1] e sia perchè una frase fortemente espressiva desta spesso nell'animo maggior concetto della grandezza dei fatti e delle persone, che non un lungo discorso. Forse anche la ristrettezza dello spazio, in cui bisognava contenersi, fece la brevità più che mai necessaria; come parrebbe dall'uso delle abbreviazioni convenzionali, o *sigle*, così frequenti nelle iscrizioni dei Romani e ridotte nelle nostre a piccolissimo numero.[2] Inoltre, somma lucidità e semplicità così del concetto come dell'espressioni, perchè ogni soverchio sforzo o studio, che si richieda per intendere un'iscrizione, è a scapito dell'effetto, che questa può produrre; e però se la gran brevità avesse a rendere l'iscrizione men chiara, se ne faccia di meno: meglio sarà farsi intender bene con qualche parola di più, che per risparmio di parole riuscire oscuro,[3] o farsi frantendere. È poi necessaria la ve-

[1] *Intorno alle iscrizioni del sig. Luigi Muzzi ed all'epigrafia italiana in genere;* discorso premesso alle *Iscrizioni trecento di L. M.* etc. (Prato 1827), p. 6.

[2] Per es.: P., o PP., per *pose, posero;* onde Q. M. P., o Q. T. P.: *questo monumento,* o *questo marmo,* o *questo tumulo pose;* Q. R. I. P.: *qui riposa in pace;* A.: *anni;* G.: *giorni;* M.: *morto,* o *morì;* o la clausula frequentissima P. P. L.: *pregata per lui,* o *per lei,* o *per loro;* e le sigle dei compendiosi antefissi, che si pongono spesso sulle tombe cristiane A ☧ Ω cioè *Alpha, Christos* (indicato col monogramma greco) *Omega,* a significare che le anime vengon da Dio e a Dio morendo ritornano, perchè Egli è il principio e la fine di tutto (*alpha* è la prima, *omega* l'ultima lettera dell'alfabeto greco; onde il Muzzi, per dar forma italiana a quegli antefissi, scrisse A. CTO [Cristo]. Z.). Il Giordani usò anche, alla latina, F. per *figlia* e di suo V. per *vedova,* il Muzzi F. F. per *fratelli;* ma, non essendo uso comune, non sembra da imitare.

[3] Per troppo studio di concettosa brevità peccò talvolta a questo modo il Leoni; e, se qualche altra iscrizione non

rità delle notizie di fatto, che nelle iscrizioni si dànno, per le stesse ragioni, per le quali è necessaria alla storia. Che se la carità dei defunti non ci permette di scriverne sul sepolcro le colpe, non deve però indurci a simulare nell'epigrafi virtù che essi non ebbero; nè v'ha scusa, che possa giustificare l'alterazione o l'esagerazione dei fatti nelle iscrizioni commemorative, che serbano notizia degli avvenimenti per istruzione dei posteri, e non debbono per nessun modo ingannarli.

d) La necessità di trovar nelle iscrizioni una forma rapida e concisa, che dica il più e il più chiaramente possibile nel minimo giro di parole, e la grandezza dei fatti, alla memoria dei quali servono esse talvolta, fan sì, che il linguaggio che vi s'adopera s'allontani alquanto dai modi comuni e riesca più dell'ordinario concettoso, pur senza ricercatezza, e sempre dignitoso ed alto, benchè non gli giovino le immagini e le locuzioni poetiche, o le frasi ampollose, le quali fan parer che l'autore voglia come sopraffare chi legge, gonfiando con quelle il soggetto.[1] Nè sarà bene, in componimenti fatti per esser letti e intesi da tutti, cercare maggior novità, o dignità, o armonia, nell'uso di parole troppo remote dall'uso comune, arcaismi, latinismi, o neologismi che siano, per quanto ne ab-

indichi in qualche modo di chi si ragiona, non parrà compiuta nè chiara questa pur bella ed affettuosissima del Giordani:

Mia Livia
che fosti idea di bontà
chiama presto a te il fratel tuo
infelice di viver troppo e vivere dopo te.
XX gen. MDCCCXLIII.

L'editore in fatti vi appose questa nota: " il fratello è l'autore stesso "; ma non si possono scolpir note sui marmi.

[1] Giustamente notava il Silvestri (loc. cit., p. 7) come " il fraseggiar dell'epigrafista esser non debba propriamente quello nè del prosatore, nè del poeta: non del primo, perchè l'iscrizione mancherebbe di quella strettezza e di quella forza, in che sta tutto il bello epigrafico: non del secondo, perchè il fiore dei traslati e la splendidezza d'ogni altra figura del discorso offenderebbero di troppo la maestosa semplicità dei monumenti ". Dello scrivere ornato o poetico abusò troppo spesso il Contrucci, come puoi vedere, per es., nell'epigrafe che segue:

Olintino mio dolce
spinto nel primo lustro all'occaso
sta sotto queste zolle.
I fiori, che vagamente lo cuoprono,
rammentano sua immagine;
il raggio che li colora
il sorriso;
l'albero della rupe
percosso dal fulmine
è simile a te
povero Emilia Tebaldi!

e come potresti vedere in quelle per Lauretta Romiti, per Arnolfetto Fedeli, per Ermellina Marini, e forse soprattutto in quella assai lunga e immaginosa per Enrichetta Fantastici ed in quella, anche più lunga e piena d'immagini ricercate, per Maria Antonietta Dufour Berte. Ma quanto nuocciano, e quanto invece giovi la semplicità, specialmente nell'espressione degli affetti, potrai vederlo dal confronto delle clausule di due iscrizioni, in cui presso a poco si esprime il concetto medesimo. Questa è del Contrucci:

A Maria Giovannini
bellissima decenne fanciulla
cogliendo fiori soletta
morsa da vipera, e non soccorsa
il dieci maggio
MDCCCXXII
presso alla campestre fontana
con universale dolore
ritrovata esanime.
O bene avventurosa
innocente
sfuggisti alle tempeste
che agitano
chi giunge a numerare più giorni.

Quest'altra è del Giordani, delicata e elegantissima:

Iginia
assaggiò per XX mesi le pene del vivere.
I suoi genitori giovani
Pietro Pellegrini, Dorotea Testa
consolano il gran dolore, pensando
quanto patire è in molti anni.
Nov. MDCCCXXXV.

biano fatto uso i nostri migliori epigrafisti.[1] È poi propria delle iscrizioni una certa disposizione di parti, la quale, pur rispondendo al proceder dei concetti, separi le parole per modo, che la loro divisione in filari riesca non isgradevole all'occhio, e il complesso delle parti, pur senza aver ritmo di determinati versi (che stonerebbe nelle iscrizioni come in tutta l'altra prosa, e forse più, per la brevità del componimento) lasci nell'orecchio un suono armonico proprio ad aiutare l'effetto, che i concetti espressi debbon produr nel lettore.[2] È questo una conseguenza o dell'ufficio che hanno le iscrizioni di adornare spesso artistici monumenti, o dell'antico uso di scrivere sui monumenti epigrammi poetici.

II.

§ 10. Oltre i fatti veri, si possono alle volte narrare fatti in tutto o in parte immaginati, sia per diletto, sia per educazione e istruzione di chi legge; appunto come nelle commedie e nei drammi i poeti rappresentano fatti non veri, ma soltanto verosimili. Questo dà origine ad altre specie di componimenti narrativi, che si posson ridurre a tre principali: *favola, novella, romanzo;* popolari e antichissime le due prime, questo molto più recente e d'origine letteraria; e differenti fra loro così per l'ampiezza dell'argomento, come per il modo del narrare.

L'origine delle favole e delle novelle si perde nella notte dei tempi; anzi, il trovare certi racconti dell'uno o dell'altro genere sulla bocca di popoli, che per secoli e secoli non ebbero fra loro relazioni di sorta, e fra popoli dell'estremo settentrione favole o novelle in cui si ragiona di animali propri delle regioni torride o di credenze o costumanze orientali, ha fatto credere con buon fon-

[1] Così il Giordani usò, p. es., *fancellina,* il Contrucci *sacello, moderanza, amaritudine, infelicitato,* il Muzzi *requiano, requietorio, quietorio, inaccorgibile, dolcerolissima, caritevole, innuba, sopraddolente, santissimità, ventisettima, senettù, avunculo* (zio materno), *le calende gennaie* etc.: il Leoni si compiacque specialmente di nuovi composti, come *patriomartiri, mondiarbitro, civilifera.*

[2] Il Silvestri (loc. cit., p. 9, 13), dopo aver detto come " il dettato epigrafico non debba avere alcuna apparenza di metro poetico (seppur l'iscrizione non fosse poetica) nè di numero oratorio, " soggiunge che " l'armonia risultante da siffatti membri ed incisi non è propriamente quella del comune periodare prosaico, ma ella è una armonia tutta propria delle epigrafi, la quale rispetto a quella delle altre prose ha un che d'interrotto e spezzato, che opportunamente ne obbliga, sospendendoci ad ogni membro, e quasi a ogni inciso, a meglio percepire e formare nella memoria i concetti del monumento ".

damento che dovessero essere immaginati dalla fantasia degli uomini in un tempo anteriore alla separazione dei vari rami della stirpe ariana. Nè è meno degno di nota, che dai Greci le favole si chiamarono *mythoi* (miti) nè più nè meno delle narrazioni epiche dei fatti degli dei e degli eroi: segno probabile che una stessa causa desse origine così a quei canti grandiosi, come a questi racconti umilissimi. Da una parte, infatti, i due principî del Vico (loc. cit., I e XXXII), che l'uomo, ignorante delle naturali ragioni delle cose, *fa sè regola dell'universo* e *dà alle cose la sua propria natura*, spiegano insieme come in tempi remotissimi si rappresentasse umanamente il concetto della Divinità, e come si attribuissero alle bestie o anche agli esseri inanimati ragionamento e favella, quasi a render più facilmente ragione del loro modo di essere; da un'altra, s'intende come in quelle fantasie vigorose s'ingrandissero e travisassero certi fenomeni naturali, o anche certi fatti umani, e divenissero la fonte di racconti curiosi o mirabili, atti a formare la maraviglia e il diletto degli ascoltanti; e, per conseguenza di ciò, a divenire col tempo in bocca dei saggi opportuno strumento di facile e dilettevole ammaestramento morale, come allegorie della vita comune degli uomini. Così avvenne massimamente delle favole, trasmigrate dall'Asia in Europa insieme colle genti venute prima a popolarla, e che abbiamo visto servire già in Esiodo ad un fine didascalico: furono dai Greci coltivatissime, e dalle opere dei loro poeti e filosofi le trasportarono nelle proprie poeti e filosofi romani, e poi letterati moderni d'ogni nazione, non senza che ne rimanesse qualche notizia anche nella tradizione orale del popolo. Ma altri racconti, e specialmente le novelle, vennero dall'Asia in Europa più probabilmente per altra via: sono elaborazioni più ampie e più tarde delle fantasie orientali, e massimamente indiane, portate, per quel che sembra, in Occidente dai libri o dalla tradizione orale degli Arabi o da relazioni di pellegrini o crociati,[1] e alterate e trasformate variamente nei particolari e negli accessori, per adattarle alle usanze e ai costumi propri dei vari luoghi, o per vezzo fantastico dei narratori.[2] Nè, probabilmente, mancò alle novelle anche la materia indigena: le vite dei santi alte-

[1] V., come es., la storia delle successive alterazioni del *libro dei sette savi* premessa dal prof. D'Ancona all'edizione della redazione italiana (Pisa, 1864).

[2] " Da bocca a bocca, da penna a penna, le circostanze che prima erano o dovevano essere in una novella, sparirono, ed altre se ne sono intruse ove prima non esistevano. I fatti accessori son divenuti principali, i secondari hanno acquistate nuove circostanze; e nuovi personaggi si sono aggiunti agli antichi già scomparsi o messi nell'ombra... Ma, ciò nondimeno, il fondo della novella rimane lo stesso; i protagonisti sono sempre lì a reggere le fila del dramma, e il racconto, attraverso le aggiunte, le interpolazioni, le amplificazioni, lascia scoprire il tipo primitivo... In ogni luogo la tradizione è divenuta paesana, dimenticando la sua patria primitiva; ogni antica memoria si è dileguata, e qualunque narratore, dotto o indotto, la ripete come avvenuta nel suo paese, e, trattandosi di fatti non inverosimili, in persona del tale o del tale altro, al tal tempo e con quelle tali circostanze.... Però questi personaggi differenti nei nomi si somigliano nella natura, perchè informati a un medesimo tipo ". PITRÈ. *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Introduz. V. l'*Antologia* del Morandi, p. 56-57.

rate nella bocca del popolo in rozze ed ingenue *leggende* e spogliate poi a poco a poco di quel che avevano di sacro,[1] e qualche avvenimento storico tramandato per tradizione e mescolato così di elementi fantastici, poterono pur essere materia di siffatte narrazioni e spesso confondersi coi particolari dei racconti orientali. A ogni modo, tali racconti richiamarono ben presto l'attenzione dei letterati, che ne fecero un genere coltivatissimo, esercitandovi attorno e l'arte e la fantasia; ma durarono a vivere rigogliosissime, in forma più semplice e ingenua sulla bocca del popolo. che va talora ridicendo sulle sponde del Po, dell'Arno, o anche dell'Ebro, della Senna, del Reno, racconti, che già molti e molti secoli sono, dilettarono gli abitatori delle rive del Brahmaputra o del Gange. Ciò premesso, esaminiamo partitamente questi componimenti, quali ci si presentano nella nostra letteratura.

a) Per *favola* s'intende *il racconto di un fatto immaginario molto semplice;* e se ne possono distinguere due forme; delle quali è più largamente diffusa quella che prende nome di *apologo* e introduce nella narrazione animali, o anche creature inanimate, facendole parlare e ragionar come uomini, per cavare dalla facile allegoria qualche ammaestramento pratico intorno alla vita di questi.

Tale ammaestramento può sottintendersi nel racconto stesso, o farsi esprimere nelle parole fatte dire agli animali, o alle cose, che vi hanno parte; oppure venire enunciato in una sentenza premessa o posposta al racconto, e che prende il nome di *morale.* A ogni modo, deve risultarne chiaramente, esserne come una evidente conseguenza, che se ne debba trar senza sforzo. Nè deve mancare agli apologhi una relativa verosimiglianza; cioè, ammesso una volta che creature irragionevoli possano ragionare e parlare; o, in altri termini, supponendo che il fatto immaginato avvenisse non tra animali, ma tra uomini di quei caratteri attribuiti da un antico uso ai vari animali, fosse verosimile assolutamente.

---

[1] Secondo il Wesselowsky, l'alterazione delle vite dei santi nasceva dai " vecchi miti, i quali rimasti da un lato stazionari e sconosciuti nei racconti popolari, passavano dall'altro nelle leggende e nelle credenze del cristianesimo,(a) e successivamente nelle novelle e nei romanzi di cavalleria e via di seguito, trasformandosi conformemente alla nuova civiltà che l'antico simbolo ed il linguaggio mitologico più non intendeva, che come allegoria ". *La favola della fanciulla perseguitata*, II, p. XL, XLI; cfr. p. LVII (Pisa, 1866).

(a) Intendi credenze volgari, delle quali la Chiesa non fece mai materia di fede.

I più antichi apologhi letterari furono certamente in versi; ma a narrazioni così umili e popolari e senza passione non disconveniva la prosa, che in fatti troviamo già usata in non poche favole del l'antica raccolta, che va sotto il nome d'Esopo. Nei tempi successivi si durò a adoperarvi l'una e l'altra forma, sempre con un linguaggio più o meno vivace, ma umile e semplicissimo, come semplicissima era la struttura del racconto.

In Italia abbiamo forse maggior numero di scrittori di apologhi in versi, che in prosa; fra quelli poi, che hanno preferito questa seconda forma, non ve n'è forse alcuno, che l'abbia fatto con tanta grazia e vivezza, quanto Gaspare Gozzi, di cui riferirò, come esempi di questo genere, i due apologhi seguenti (*Osservatore*, Parte III e Parte IV):

" Nuotava per le rapide acque della Piave un luccio di sterminata grandezza, a cui parendo troppo ristretto confine quello delle due rive, che di qua e di là arrestano le acque del fiume, voglioso di assecondare il suo grande animo, pensava come potesse trovarsi maggior spazio da farvi le sue prede. Avvenne per sua mala ventura, che crebbero un giorno le acque a cagione di un vento che le respingeva indietro dal mare, onde venne all'insù nuotando un cefalo,[1] il quale per caso abbattutosi in lui, gli narrò la gran maraviglia del mare, e quanto esso era largo e atto a farvi ricchissime prede. Allettato il luccio dalla speranza di corseggiare in un luogo sì ampio, e dispregiata l'antica abitazione, nuotò verso la volta del porto. Ma non sì tosto vi giunse, che quello fu l'ultimo punto della sua vita; perchè fattoglisi incontro un pesce molto maggiore e più gagliardo di lui, se lo cacciò tra que' suoi molti filari di acutissimi denti, e ne fece un saporito boccone.

" Oh le son favole! Egli è il vero.[2] Ma, se in iscambio di topi[3] e di lucci, io volessi mettere o Ambrogi o Piergiovanni o altro, egli si vedrebbe che alcuni, essendo usciti per altezza di ingegno fuori delle ceste o de' rigagnoli, per correre e nuotare in più largo spazio, non hanno mai avuto un bene al mondo. E se io volessi anche considerare come ci ha fatti natura, potrei quasi provare che siamo nati più per istarci quieti, che per darci pensieri. Ma io non voglio per ora sottilizzare. Basta ch'io veggo per lo più gli uomini spensierati con buona cera e di miglior voglia[4] che gli altri; tanto ch'io non so come io mi sia ostinato a voler dimagrare e a perdere il fiato a leggere e a scrivere continuamente. Ma che? il costume veste la natura e la vuole a suo modo. Pazienza! "

---

[1] Pesce simile al muggine, che vive presso alle foci dei fiumi.

[2] Nota la vivace preoccupazione.

[3] Perchè prima di questo apologo ne aveva narrato un altro di un topo, che uscito, per desiderio di novità, da una vecchia cesta, dove avea sempre vissuto, era stato preso da tanto disgustosa invidia dei vezzi, che vedeva fare agli animali domestici, che volle tornare alla sua cesta; senonchè una gatta non ce lo lasciò arrivare. Vedi esposto qui il modo di ammaestrar degli apologhi.

[4] Di migliore umore.

Qui vedi la *morale* espressa dall'autore separatamente; in quest'altro, invece, la scorgerai facilmente racchiusa nel racconto medesimo:

" Io non credo, dicea una notte la zanzara alla lucciola, che ci sia cosa al mondo viva, la quale sia più utile e ad un tempo più nobile di me. Se l'uomo non fosse un ingrato, egli dovrebbe essermi obbligato grandemente. Certo non credo ch'egli potesse aver miglior maestra di morale di me; imperciocchè io m'ingegno quanto posso con le mie acute punture di esercitarlo nella pazienza. Lo fo anche diligentissimo in tutte le sue faccende, perchè la notte o il giorno quando si corica per dormire, essendo io nimica mortale della trascuraggine, non lascio mai di punzecchiarlo ora in una mano, ora sulla fronte o in altro luogo della faccia, acciocchè si desti. Questo è quanto all'utilità. Quanto è poi alla dignità mia, ho una tromba alla bocca, con la quale a guisa di guerriero vo sonando le mie vittorie; e non meno che qual si voglia uccello, vo con le ali aggirandomi in qualunque luogo dell'aria. Ma tu, o infingarda lucciola, qual bene fai tu nel mondo? Amica mia, rispose la lucciolетta, tutto quello che tu credi di fare a benefizio altrui, lo fai per te medesima; la quale da tanti benefizi che fai agli uomini, ne ritraggi il tuo ventre pieno di sangue che cavi loro dalle vene, e sonando con la tua tromba, o disfidi altrui per pungere, o ti rallegri dell'aver punto. Io non ho altra qualità, che questo picciolo lumicino, che mi arde addosso. Con esso procuro di rischiarare il cammino nelle tenebre della notte agli uomini, quand'io posso, e vorrei potere di più; ma nol comporta la mia natura, nè vo strombazzando quel poco ch'io fo, ma tacitamente procuro di far giovamento ".

b) L'altra forma della favola è la *parabola,*[1] della quale si trovano i migliori esempi nel Vangelo, perchè il Nostro Signor Gesù Cristo molto se ne servì, a far intendere più agevolmente alle genti la nuova e mirabile sua dottrina. È *un racconto assolutamente verosimile, ma immaginario, nel quale non parlano ed operano, se non esseri ragionevoli,* fra i quali si supponga avvenire un fatto molto semplice, che possa servir come di similitudine di quanto generalmente avviene fra gli uomini, e quindi *racchiuda e nasconda, come in allegoria, un insegnamento morale.* Questo insegnamento può esser espressamente manifestato fuor del racconto, come nell'apologo, e può anche non essere, se il velo dell'allegoria è sottile e l'applicazione morale facile a chicchessia. Si scrive in prosa, e con forma semplice, schietta, ingenua, quale conviene a un componimento, che ha per fine l'istruzione e

[1] Greco da *parà* presso e *bállein* gettare, poi porre; e però raffronto, similitudine

l'educazione del popolo e della gente anche men colta; alla quale l'analogia dei fatti suole, meglio che il ragionamento, fare intendere la verità e la bontà di certi principî.

Leggasi, come esempio, questa (anzi queste, chè nel fatto sono tre) del Vangelo, che cito nella traduzione del Tommaseo (S. Luca, XV):

" Or si facevano presso a Lui [1] tutti i gabellieri e i peccatori ad udirlo. E ne mormoravano i Farisei e gli scribi, dicendo: Costui i peccatori accetta, e mangia con essi. Or faceva loro questa comparazione, dicendo: Qual uomo di voi, ch'abbia cento pecore, e perda una di quelle, non lascia le novantanove nella solitudine, e va per la smarrita, sinchè la trovi? E, trovata, se la porta in ispalla lieto: E, venuto a casa, convoca gli amici e i vicini, dicendogli: [2] Rallegratevi a me, ch' ho trovata la pecora mia smarrita. Dicovi che così sarà gioja nel cielo sopra un peccatore pentito, che [3] sopra novantanove giusti, che bisogno non hanno di penitenza. O qual donna, ch'abbia dieci dramme, e, se perda una dramma, non accende la lucerna, e spazza la casa, e cerca con cura, sinchè trovi? E, trovato, [4] convoca le amiche e le vicine, dicendo: Rallegratevi a me, ch' ho trovata la dramma ch'avevo smarrita. Così (dico a voi) si fa gioja innanzi agli Angeli di Dio sopra un peccatore pentito. Poi disse: Un uomo aveva due figliuoli. E disse il più giovane d'essi al padre: Padre, dàmmi la parte che mi tocca della sostanza. E partì [5] loro i beni. E, dopo non molti dì, messo insieme ogni cosa, il più giovane figliuolo n'andò in paese lontano: e quivi sprecò la sostanza sua, vivendo perdutamente. Ora, speso ch' egli ebbe ogni cosa, venne fame forte in quel paese: ed egli cominciò a scarseggiare. E andò, e s'attaccò [6] a uno de' cittadini di quel paese: che lo mandò ne' suoi poderi a pascolare i porci. E bramava empiere il ventre suo de' gusci che mangiavano i porci: e nessuno gli dava. Or, tornato in sè, disse: Quanti mercenarii del padre mio abbondano di pane, e io di fame mi muojo! Mi leverò, andrò al padre mio, e gli dirò: Padre, ho peccato al cielo, e dinnanzi a te: E più non son degno chiamarmi figliuolo tuo: fammi com' uno de' tuoi mercenarii. E si levò, e venne verso il padre suo. Or, essend' esso ancora lontano, lo vide suo padre, e si commosse, e, correndo, gli si gettò al collo, e lo baciò. Ma a lui disse il figliuolo: Padre, ho peccato al cielo, e dinnanzi a te, e più non son degno chiamarmi figliuolo tuo. Or disse il padre a' suoi servitori: Portate fuori l'abito migliore, e vestitelo, e dategli un anello in dito, e calzari a' piedi: E menatene il vitello ingrassato,

[1] A Gesù. *Gabellieri* sono i pubblicani, accollatari delle gravezze imposte alle provincie da Roma. Erano in mala fama, come gente che arricchiva delle sostanze del popolo.

[2] Dicendo loro. Forma popolare.

[3] Veramente al *così* dovrebbe rispondere *come; che* può corrispondere al pron. dimostrativo: *quella gioia... che*. Il traduttore ha qui mescolato le due forme.

[4] Neutro. Trovato, che abbia, quel che cercava. Meglio era dire: e trovatala.

[5] Divise, sparfì: intendi, il padre.

[6] Cioè: si pose con; si condusse con etc.

e ammazzatelo. E, mangiando, faremo allegria: Chè questo figliuolo mio era morto, ed è rivissuto; e perduto era, e s'è trovo. E cominciarono fare allegria. Or il figliuol suo più vecchio era in campagna. E come, venendo, s'avvicinò alla casa, sentì suoni e balli. E, chiamato un de' famigli, domandava che era cotesto. E e' disse a lui: Il fratel tuo è venuto, e tuo padre ammazzò il vitello ingrassato, poichè ha riavuto lui sano. Or si sdegnò, e non voleva entrare. Onde suo padre, uscito, ne lo pregava. Ma egli, rispondendo, disse al padre: Ecco, da tanti anni ti servo, e mai il tuo comando ho trasgredito; e a me mai non desti un capretto, che con gli amici miei facessi allegria. Ma dacchè cotesto tuo figliuolo, che si mangiò il tuo avere con sgualdrine, è venuto, gli ammazzasti il vitello ingrassato. Or quegli disse a lui: Figliuolo, tu sempre sei meco, e ogni cosa mia tua è. Ma conveniva fare allegria e gioire, poichè questo fratello tuo era morto, ed è rivissuto; e smarrito era, e s'è trovo „.

E, per avere un esempio preso dalle lettere nostre, questa del Gozzi, che, per certa ricchezza di vivi particolari, potrebbe pur dirsi una novelletta morale:

" Narrano le antiche cronache ch'egli fu già in Portogallo un uomo dabbene, il quale avea un suo unico figliuolo da lui caramente amato; e vedendo ch'egli era di animo semplice e inclinato al ben fare, stavagli sempre con gli occhi addosso,[1] temendo che non gli fosse guasto da'corrotti costumi di molti altri. Di che[2] spesso gli tenea lunghi ragionamenti, e gli diceva che si guardasse molto bene dalle male compagnie; e gli facea in quella tenerella età comprendere chi facea male, e perchè facea male. Il fanciullo udia[3] le paterne ammonizioni; ma pure una volta gli disse: " Di che volete voi temere? Io son certo che non mi si appiccherà mai addosso vizio veruno, e spero che avverrà il contrario, ch'essi[4] ad esempio di me diverranno virtuosi „. Il buon padre, conoscendo che le parole non faceano quel frutto ch'egli avrebbe voluto, pensò di ricorrere all'arte; ed empiuta una cestellina delle più belle e più vistose[5] pere che si trovassero, gliene fece un presente. Ma riconosciuto a certi piccioli segnali che alcune poche di esse erano vicine a guastarsi, quelle mescolò con le buone. Il fanciullo si rallegrò, e, come si fa in quell'età, volendo egli vedere quante e quali fossero le sue ricchezze,[6] mentre che le novera e mira, esclama: " Oh padre! che avete voi fatto? A che avete mescolate queste che hanno magagna con le sane? „ " Non pensar, figliol mio, a ciò, risposegli il padre; queste sane appiccano la salute loro alle triste „. " Voi vedrete, ripigliò il fanciullo, che sarà fra pochi giorni il contrario „. Sì sarà, non sarà;[7] il padre lo prega che le lasci, per vederne la sperienza.

[1] Frase comune vivissima.
[2] Consecutivo: per la qual cosa.
[3] Nota proprietà: le stava a sentire, ma non vi dava troppa bada: udiva, non ascoltava.
[4] I viziosi: costrutto a senso.
[5] Appariscenti, appetitose.
[6] Graziosa immagine, che dipinge la contentezza del fanciullo.
[7] Modo vivace e che si sente sempre

Il figliuolo, benchè a dispetto, se ne contenta. La cestellina si chiude in una cassa, il padre prende le chiavi. Il putto gli era di tempo in tempo intorno perchè riaprisse; il padre indugiava. Finalmente gli disse: " Questo è il dì, ecco le chiavi ". Appena potea il fanciullo attendere che la si voltasse nella toppa.[1] Ma appena fu la cestellina aperta, che non vede più pere, le quali erano tutte coperte di muffa e guaste. " Oh! nol diss'io, grida egli, che così sarebbe stato? Non è forse avvenuto quello ch'io dissi? Padre mio, voi l'avete voluto ". " Non è questa cosa che ti debba dare tanto dolore, rispose il padre baciandolo affettuosamente. Ma tu ti lagni ch'io non abbia voluto credere a te delle pere. E tu qual fede prestavi a me, quand'io ti dicea che la compagnia de' tristi guasta i buoni? Credi tu che io non possa compensarti di queste poche pere che hai perdute? Ma io non so chi potesse compensar me, quando tu mi fossi guasto e contaminato ".

§ 11. La *novella*, invece, è *un racconto assai particolare di avventure umane, vere o immaginate, che abbiano una certa novità e curiosità atta a dilettare chi le ascolta.*

a) Ha adunque per soggetto fatti umani soltanto, avventure della vita di qualunque genere; ma per lo più tali, almeno presso di noi, che, mostrando gli effetti o della dabbenaggine o dell'accortezza di chicchessia, possano procurare diletto o riso ai lettori, quasi come commedie narrate invece che rappresentate; e però motti arguti, come quelli di cui si parla nelle novelle, che abbiamo citato, ad altro fine, via via, di Guglielmo Borsiere, del contadino di un Medici e della Guasca svillaneggiata in Cipro (v. sopra, pag. 14, 166, 220); beffe strane ed amene, come quelle che in bellissime novelle del *Decameron* si leggono fatte al pittore Calandrino, o quelle che il Sacchetti racconta del Gonnella, di messer Dolcibene e di più e più altri; o avventure curiose e ridicole, come, per es., questa, che è festevolmente narrata dal Sacchetti medesimo nella LXX delle sue novelle:

" Nella nostra città fu un pratico ed avvisato[2] uomo, chiamato Torello del maestro Dino; al quale essendo venuto per le feste di Pasqua due porci da' suoi luoghi[3] da Volognano, che pareano due

sulla bocca del popolo, per indicar brevemente un contrasto, una disputa, che va in lungo.

[1] La vivezza di tutta questa narrazioncina, accresciuta anche dall'asindeto, è inarrivabile. Nè ha poca grazia, perchè è naturalissimo e rispondente all'uso parlato, il costrutto a senso, pel quale alle chiavi, rammentate dal padre (forse immaginate in un mazzo) corrisponde qui il pronome singolare.

[2] Avveduto, cauto, che le pensava tutte. Lodi piacevolmente ironiche e che accrescon ridicolezza all'uomo, di cui si racconta.

[3] Terre, poderi. *Da*, verso, presso.

asini di grandezza, e convenendo che cercasse chi gli uccidesse, acconciasse ed insalasse; pensò che ciò non si potea fare senza buon costo; e pertanto disse al figliuolo: — Chè non uccidiam noi questi porci, noi,[1] e conciànli? Noi abbiamo il fante, e risparmierenci i danari che vorrebbe chi gli acconciasse; e credo che noi farem bene come loro. — E dice al figliuolo: — Che di'? — E que' risponde: — Dico che noi il facciamo. — Or bene, troviamo due invoglie,[2] ed uno coltellino bene appuntato, e metteremo l'uno in terra, ed io, — disse Torello, — l'ucciderò, e voi lo terrete che non fugga. — Risposono, che ben lo farebbono. Torello, recatosi in concio,[3] che era gottoso e debole, si mette il grembiule, e chinasi, e fa chinare gli altri a pigliare il detto porco per le gambe, e fannolo cadere in terra. Com'egli è in terra, Torello, che avea attaccato il coltellino alla coreggia,[4] se lo reca in mano, e volendo fedire il porco per ucciderlo, e standoli col ginocchio addosso,... e 'l figliuolo essendo andato per un catino per la dolcia,[5] appena era il ferro entrato nella carne un'oncia,[6] che 'l porco cominciò a gridare: l'altro che era sotto una scala, sentendo gridare il compagno, corre e dà tra le gambe di Torello. Come il ferito sente il compagno venuto alla riscossa,[7] furiosamente dà un guizzo sì fatto, che caccia Torello in terra. In questo giunge il figliuolo, e Torello dice: — Tu se' stato tu, che non torni mai! — Anzi tu. — Anzi tu.[8] — E con questa tencione, il porco, uscito lor tra le branche, corre per uno androne, e l'altro porco drièteli,[9] e dànno su per una scala. Torello levatosi e 'l figliuolo, dicono: — Oimè! male abbiamo fatto. — Dànno su per la scala dietro a' porci, là dove il sangue per tutto zampillava. Giunti in sala, caccia di qua, caccia di là, e quello ferito dà in una scanceria[10] tra bicchieri ed orciuoli, per forma e per modo, che pochi ve ne rimasono saldi. Alla per fine il porco s'accostò al pozzo ch'era su la scala, e gittovvisi dentro, e l'altro porco drietogli. Quando Torello vede questo, dassi delle mani su l'anche,[11] dicendo: — Oimè, or siam noi diserti; — e fassi alle sponde, guardando nel pozzo. — Che faremo, e che diremo?[12] — Alla per fine, voltosi al suo fante, il pregò per amor di Dio, che si collasse[13] nel pozzo, e togliesse un

---

[1] Vedi tono presuntuoso, che si manifesta in questa ripetizione del pronome, e più che mai nell'ultima frase di Torello, dove il *noi* si ripete di nuovo.

[2] Teli di tessuto forte da involgere: credo per tener fermo il porco in terra.

[3] Apparecchiatosi, messosi in ordine.

[4] Lo scheggiale, che gli cingeva la vita.

[5] O *dolce;* il sangue del porco. Voce antiquata.

[6] Indeterminato: Un pocolino. Cfr. Dante *(Inf.,* XXX, 82-84):

S' io fossi pur di tanto ancor leggiero,
Ch' io potessi in cent'anni andare un'*oncia*,
Io sarei messo già per lo sentiero.

[7] Ribellione. Immagine curiosissima. Della vivezza della narrazione non parlo: devi sentirla; e così la proprietà somma.

[8] Vivo passaggio dalla forma narrativa alla drammatica.

[9] Dietro a lui. Ora non si direbbe più.

[10] Scansìa, armadio, credenza.

[11] Atto di dolore. Cfr. Dante *(Inf.,* XXIV, 7-9):

Lo villanello, a cui la roba manca,
Si leva e guarda, e vede la campagna
Biancheggiar tutta; ond'el *si batte l'anca.*

Ora non si usa più nè l'atto, nè, per conseguenza, la frase.

[12] Figura di dubitazione bellissima. E anche il popolo usa, in questi casi, di mescolar così alla narrazione il discorso diretto.

[13] Arcaico; ora, calasse.

buon coltello appuntato, ed una fune, ed o vivi o morti pensasse di legargli, ed egli e 'l figliuolo tirerebbon su la fune del pozzo, alla quale accomodasse li detti porci. Il fante, bestia,[1] volle servire Torello, e preso il detto fornimento, s'attaccòe alla fune del pozzo e còllavisi entro. Come fu giunto giuso, e[2] 'l porco ferito gli dà di ciuffo alla gamba, e quanto ne prese, tanto ne levò. Sentendo il fante il dolore del morso, comincia a gridare — Accorruomo, oimè, oimè! — a sì alte voci, che la vicinanza trasse, e truovano così fortunoso[3] caso; e saputo come il fatto era ito, dicono a Torello: — In buona fè tu hai fatto un bel risparmio; quando tu riaverai questi porci, faraccelo assapere; e peggio è ch'egli averanno morto questo buon uomo, che v'entrò dentro. — E fassi alcuno alla sponda, dicendo: — Se' tu vivo? — E quello dice: — Oimè, per Dio,[4] tirate la fune, ed io m'atterrò a essa per uscire di qui. — E 'l porco in quell'ora anco[5] l'assanna; ed egli si volge in su: — Oimè, tirate, che se voi non tirate, io son morto. — Alla fine tirarono la fune, come se attignesseno l'acqua; ed eccoti il tristo su, con una gamba guasta e tutta stracciata, che più mesi ne penò a guarire; e gridava: — Oimè! Torello, a che partito me avete messo? io non serò[6] mai più uomo! — Torello dicea: — Sta cheto; io ti farò medicare al maestro Banco, che è molto mio amico. Ma dei porci come si fa?[7] — Dice il fante: — Il pensiero sia vostro, che volete tôr l'arte a' tavernai. — Alla per fine e' s'andò per due beccai, che desseno e consiglio ed aiuto.[8] E' dissono, voleano d'ogni porco fiorini uno, a trargli del pozzo. Torello veggendosi mal parato,[9] disse: — Sie fatto. — E domandarono se gli volea uccidere, perocchè laggiù convenìa s'uccidessino. Disse di sì: — Fate tosto, e fate come voi volete. — Allora l'uno s'armò come se andasse a combattere, e con un coltello appuntato a spillo[10] andò giuso, ed, in brieve,[11] dopo gran pena gli uccise, e legati prima l'uno e poi l'altro alle funi del pozzo, gli tirarono fuori. Dell'acconciatura poi gli pagò quello se ne venìa,[12] che fu forse un altro fiorino. L'acqua del pozzo, rossa di sangue umano e di sangue porcino, convenne in poco tempo si rimondasse, e lavasse il pozzo più di otto volte; e costò bene fiorini tre. I porci non ebbono dolcia, la carne fu tutta livida e percossa, e fu assai di peggio. Or questo risparmio fece questo valente[13] uomo, ch'e porci valeano forse dieci fiorini, ed egli ne spese poi forse altrettanti, senza le beffe che furono via più „.

---

[1] V. sopra, pag. 181, n. 1.

[2] Pleonastico. V. sopra, pag. 163, n. 2.

[3] Sciagurato.

[4] Per amor di Dio. Cfr. sopra, pag. 90, n. 2, pag. 375, n. 2.

[5] Di nuovo. Cfr. DANTE, *Purg.*, VIII, 43 (v. sopra, p. 200).

[6] Sarò. Disusato. Ma il modo: *Non sarò più uomo* è vivissimo anche ora sulla bocca del popolo.

[7] Vedi se si poteva meglio rappresentare il turbamento di Torello, che, con quel povero ferito dinanzi, non sa pur levare il pensiero dai porci.

[8] Nota la curiosa gravità della frase.

[9] Ora: vedendo la mala parata. Ma quanta dolorosa e forzata rassegnazione si sente nelle parole, che si fan qui dire a Torello! Par di vederlo.

[10] Si chiama ora propriamente *spigolo*.

[11] In poche parole; o, come dice ora il popolo: per farla lunga e corta.

[12] Quel che a loro si perveniva.

[13] Questo ironico aggettivo mette proprio il colmo al ridicolo gettato sul povero Torello.

Trattò nondimeno anche fatti d'altro genere; talvolta anche avvenimenti storici [1] abbelliti e arricchiti in qualche modo dalla fantasia del novelliere: talvolta strane operazioni magiche, stregonerie, sortilegi, fatagioni: mèsse ricchissima per i novellatori orientali e fondamento frequente dellé novelle che vanno sulla bocca del nostro popolo, ma non troppo curata presso di noi dagli autori delle novelle letterarie, i quali preferirono di narrare fatti più o meno verosimili, e talvolta anche veri, nei quali si manifestasse qualche aspetto della vita umana, coi suoi vari casi, lieti o tristi, colle sue passioni d'ogni genere. Come esempio di novella d'argomento grave e commovente, valga questa, che è delle bellissime del *Decameron* (Giorn. IV, n. 4):

« Guiglielmo, secondo re di Cicilia (come i Ciciliani vogliono) [2] ebbe due figliuoli, l'uno maschio, e chiamato Ruggieri; e l'altro femina, chiamata Gostanza. Il quale Ruggieri anzi che il padre morendo, lasciò un figliuolo nominato Gerbino. Il quale dal suo avolo con diligenza allevato, divenne bellissimo giovane, e famoso in prodezza, et in cortesia. Nè solamente dentro a' termini di Cicilia stette la sua fama racchiusa, ma in varie parti del mondo sonando, in Barberia era chiarissima, la quale [3] in que' tempi al re di Cicilia tributaria era. E tra gli altri, alli cui orecchi la magnifica fama delle virtù e della cortesia del Gerbin venne, fu ad una figliuola del re di Tunisi, la qual, secondo che ciascun che veduta l'avea ragionava, era una delle più belle creature, che mai dalla natura fosse [4] stata formata, e la più costumata, e con nobile e grande animo. La quale, volentieri de' valorosi uomini ragionare udendo, con tanta affezione le cose valorosamente operate dal Gerbino, da uno e da un altro raccontate, raccolse, [5] e sì le piacevano, che essa seco stessa imaginando come fatto esser dovesse, ferventemente di lui s'innamorò, e più volentieri che d'altro di lui ragionava, e chi ne ragionava ascoltava. D'altra parte, era, sì come altrove, in Cicilia pervenuta la grandissima fama della bellezza parimente [6] e del valor di lei e non senza gran diletto, nè invano

[1] Se ne trovano e nel *Novellino*, e nel *Pecorone* di ser (o messer?) Giovanni Fiorentino, e fra le novelle del Bandello; e così, se non fatti veramente storici, almeno fatti veramente avvenuti, e anche a persone di cui parla la storia, ne abbiamo assai nelle novelle del Sacchetti.

[2] Padre di Costanza fu Guglielmo II il buono, che regnò dal 1166 al 1189. Fu veramente il terzo re di Sicilia, perchè il primo fu Ruggero, figlio del famoso Ruggero, che era stato il primo conte di Sicilia. Ma forse i Siciliani non lo considerarono tutti come loro primo re, per l'usurpazione delle terre di qua dal Faro.

[3] Riferiscilo a Barberia. L'aveva ridotta tributaria il re Ruggero, che aveva anche preso Tunisi. Nota anche in questi periodi l'abuso, che altrove notammo, dei pronomi relativi, troppo frequente nel Boccaccio.

[4] Attrazione; perchè la costruzione regolare avrebbe qui richiesto il plurale, riferendosi il *che* a *creature*.

[5] Vedi bel verbo, che ti dice la sollecitudine appassionata, ch'essa aveva, di sapere delle virtù del Gerbino.

[6] E insieme, e così. *Non invano*, per-

gli orecchi del Gerbino aveva tocchi; anzi non meno che di lui la giovane infiammata fosse, lui di lei aveva infiammato. Per la qual cosa, infino a tanto che onesta cagione dallo avolo d'andare a Tunisi la licenzia [1] impetrasse, disideroso oltre modo di vederla, ad ogni suo amico che là andava, imponeva che a suo potere il suo segreto e grande amor facesse, per quel modo che miglior gli paresse, sentire, [2] e di lei novelle gli recasse. De' quali alcuno sagacissimamente il fece, gioie da donne portandole, come i mercatanti fanno, a vedere; et interamente l'ardore del Gerbino apertole, [3] lui e le sue cose a'suoi comandamenti offerse apparecchiate. La quale con lieto viso e l'ambasciadore e l'ambasciata ricevette; et rispostogli che ella di pari amore ardeva, una delle sue più care gioie, in testimonianza di ciò gli mandò. La quale il Gerbino con tanta allegrezza ricevette, con quanta qualunque cara cosa ricever si possa; et a lei per costui medesimo più volte scrisse, e mandò carissimi doni; con lei certi trattati tenendo, da doversi, se la fortuna conceduto lo avesse, vedere. Ma andando le cose in questa guisa, e un poco più lunghe che bisognato [4] non sarebbe, ardendo d'una parte la giovine, e d'altra il Gerbino; avvenne che il Re di Tunisi la maritò al Re di Granata: di che ella fu crucciosa oltremodo, pensando che non solamente per lunga distanzia al [5] suo amante s'allontanava, ma che quasi del tutto tolta gli era; e se modo veduto avesse, volentieri, acciò che questo avvenuto non fosse, fuggita si sarebbe dal padre e venutasene al Gerbino. Similmente il Gerbino, questo maritaggio sentendo, senza misura ne viveva dolente; e seco spesso pensava, se modo veder potesse di volerla torre per forza, se avvenisse che per mare a marito n'andasse. Il Re di Tunisi, sentendo alcuna cosa di questo amore e del proponimento del Gerbino, e del [6] suo valore e della potenzia dubitando; venendo il tempo che mandar ne la dovea, al re Guiglielmo mandò [7] significando ciò che fare intendeva, e che sicurato da lui, che nè dal Gerbino nè da altri per lui in ciò impedito sarebbe, lo 'ntendeva di fare. Il re Guiglielmo, che vecchio signore era, nè dello innamoramento del Gerbino aveva alcuna cosa sentita; non imaginandosi che per questo addomandata fosse tal sicurtà, liberamente la concedette; et in segno di ciò mandò al Re di Tunisi un suo guanto. [8] Il quale, poichè la sicurtà ricevuta ebbe, fece una grandissima e bella nave nel porto di Cartagine apprestare, e fornirla di ciò che bisogno aveva [9] a chi su vi doveva andare, et

---

chè aveva suscitato nel Gerbino ammirazione ed amore.

[1] Sottintendi *gli*. Seppure *onesta cagione* non è adoperato in senso causale, come un ablativo latino.

[2] Efficacemente è qui taciuto il pronome. Ben si sa a qual sola persona potesse volere il Gerbino che il suo amor fosse noto.

[3] Manifestatole. Uso latino. Cfr. DANTE, *Inf.*, X, v. 44.

[4] Intendi: all'appagamento del desiderio dei due amanti; al quale s'attraversò intanto il maritaggio della giovine col re di Granata. La *maritò* la promise, la fece sposa.

[5] Più comune *dal*.

[6] Con valore quasi casuale; come *dubitando* ha senso qui di temere.

[7] Intendi: messi, ambasciatori. Ellissi frequente. Non bella qui la troppa frequenza dei gerundi. Cfr. sopra, p. 173

[8] Come la mano fra i presenti, così fra i lontani il guanto era pegno di fede.

[9] Che occorreva, abbisognava, era di bisogno.

ornarla et acconciarla per su mandarvi la figliuola in Granata; nè altro aspettava, che tempo.[1] La giovane donna, che tutto questo sapeva e vedeva, occultamente un suo servidore mandò a Palermo, et imposegli che il bel Gerbino da sua parte salutasse, e gli dicesse che ella infra pochi dì era per andarne in Granata; per che[2] ora si parrebbe se così fosse valente uomo, come si diceva, e se cotanto l'amasse, quanto più volte significato l'avea. Costui, a cui imposta fu, ottimamente fe l'ambasciata, et a Tunisi ritornossi. Gerbino, questo udendo, e sappiendo che il re Guiglielmo suo avolo data avea la sicurtà al Re di Tunisi, non sapeva che farsi. Ma pur da amor sospinto, avendo le parole della donna intese, e per non parer vile, andatosene a Messina, quivi prestamente fece due galee sottili[3] armare; e messivi su di valenti uomini, con esse sopra[4] la Sardigna n'andò, avvisando, quivi dovere la nave della donna passare. Nè fu di lungi l'effetto al suo avviso; perciocchè pochi dì quivi fu stato, che la nave, con poco vento, non guari lontana al luogo dove aspettandola riposto s'era, sopravvenne. La qual veggendo Gerbino, a' suoi compagni disse: " Signori, se voi così valorosi siete, come io vi tegno, niun di voi senza aver sentito o sentire amore credo che sia, senza il quale, sì come io meco medesimo estimo, niun mortal può alcuna virtù o bene in sè avere;[5] e se innamorati stati siete,[6] o sete; leggier cosa vi fia comprendere il mio disio. Io amo, et amor m'indusse a darvi la presente fatica; e ciò che io amo, nella nave, che qui davanti ne vedete, dimora; la quale, insieme con quella cosa che io più disidero è piena di grandissime ricchezze, le quali, se valorosi uomini siete, con poca fatica, virilmente combattendo, acquistar possiamo; della qual vittoria io non cerco che in parte mi venga se non una donna, per lo cui amore i' muovo l'arme: ogn'altra cosa sia vostra liberamente infin da ora. Andiamo adunque, e bene avventurosamente assagliamo la nave: Iddio alla nostra impresa favorevole, senza vento prestarle, la ci[7] tien ferma ". Non erano al bel Gerbino tante parole bisogno, perciò che i Messinesi, che con lui erano, vaghi della rapina, già con l'animo erano a far quello di che il Gerbino gli confortava con le parole.[8] Per che, fatto un grandissimo romore nella fine del suo parlare, che così fosse,[9] le trombe sonarono; e prese l'armi, dierono de' remi in acqua, et alla nave pervennero. Coloro che sopra la nave erano, veggendo di lontano venir le galee, non potendosi partire, s'apprestarono alla difesa. Il

---

[1] La stagione favorevole. Pier delle Vigne, nella canzone *Amore in cui vivo ed ho fidansa* (v. 5-6):

Com'uom, ch'è in mare ed ha speme di gire,
E quando *vede'l tempo*, ed ello spanna.

[2] Per la qual cosa. Più sotto *l'avea* per *le avea*.

[3] Navi leggere e veloci, come quelle dei corsari.

[4] In mare, presso o verso la Sardegna; cioè, come ora si direbbe: nei paraggi della Sardegna.

[5] Cfr. la teorica del Boiardo esposta nel luogo, che ne citammo a pag. 326, n. 2. Tuttavia il Gerbino stima che i suoi compagni possano esser più tirati dal desiderio della preda.

[6] Forse qui avrebbe giovato più e alla chiarezza e all'armonia dir *siete stati*.

[7] Quasi, proprio per noi.

[8] Vivissima immagine della prontezza e della bramosia di costoro.

[9] Cioè approvato con alte grida il suo consiglio.

bel Gerbino a quella pervenuto, fe comandare che i padroni di quella sopra le galee mandati fossero, se la battaglia non voleano. I Saracini, certificati chi erano e che domandassero, dissero, sè essere,[1] contro alla fede lor data dal Re, da loro assaliti; et in segno di ciò, mostrarono il guanto del re Guiglielmo, e del tutto negaron di mai, se non per battaglia, arrendersi, o cosa che sopra la nave fosse lor dare. Gerbino, il qual sopra la poppa della nave veduta avea la donna troppo più bella assai,[2] che egli seco non estimava, infiammato più che prima, al mostrar del guanto rispose, che quivi non avea falconi[3] al presente, perchè guanto v'avesse luogo;[4] e perciò, ove dar non volesser la donna, a ricever la battaglia s'apprestassero. La qual senza più attendere,[5] a saettare e a gittar pietre l'un verso l'altro fieramente incominciarono; e lungamente, con danno di ciascuna delle parti in tal guisa combatterono. Ultimamente, veggendosi il Gerbin poco util fare, preso un legnetto che di Sardigna menato aveano, e in quel messo fuoco, con amendue le galee quello accostò alla nave. Il che veggendo i Saracini, e conoscendo, sè di necessità o doversi arrendere o morire; fatto[6] sopra coverta la figliuola del Re venire, che sotto coverta piagnea, e quella menata alla proda della nave, e chiamato il Gerbino, presente agli occhi suoi lei gridante mercè ed aiuto svenarono;[7] e in mar gittandola, dissono: " Togli, noi la ti diamo qual noi possiamo, e chente la tua fede l'ha meritata ". Gerbino, veggendo la crudeltà di costoro, quasi di morir vago, non curando di saetta nè di pietra, alla nave si fece accostare: e quivi su, mal grado di quanti ve n'eran, montato; non altramenti che un leon famelico nell'armento di giuvenchi venuto, or questo or quello svenando, prima co' denti o con l'unghie la sua ira sazia, che la fame; con una spada in mano or questo or quel tagliando de' Saracini, crudelmente molti n'uccise Gerbino;[8] e già crescente[9] il fuoco nella accesa nave, fattone a' marinari trarre quello che si potè, per appagamento di loro; giù se ne scese, con poco lieta vittoria de' suoi avversari avere acquistata. Quindi fatto il corpo della bella donna ricoglier di mare, lungamente e con molte lagrime il pianse, et in Cicilia tornandosi, in Ustica, piccioletta isola quasi a Trapani dirimpetto, onorevolmente il fe seppellire; et a casa, più doloroso che altro uomo, si tornò. Il Re di Tunisi, saputa la novella, suoi ambasciadori di nero vestiti al re Guiglielmo mandò, doglien-

[1] Non dànno buon suono queste troppe sibilanti quasi ammucchiate.

[2] A dar più forza al superlativo, usa due avverbi, quasichè un solo non gli paresse sufficiente. Talvolta avviene similmente, che il superlativo si afforzi unendo avverbio e suffisso, o questo e il prefisso: *molto grandissimo, arcibellissimo;* ma non son forme frequenti.

[3] Soggetto. Non c'eran falconi. Cfr. sopra, pag. 511, n. 3, 516, n. 4.

[4] Perchè i falconieri tenevano la mano inguantata, chè il falcone che tenevano in pugno non l'avesse a lacerar cogli artigli o col becco.

[5] Differire.

[6] Già avrai notato nel loc. cit. del Landucci (v. sopra, pag. 511): " Era *fatto la porta* del Palagio ".

[7] Pietosa e vivissima narrazione.

[8] E questa è una pragmatografia stupenda, come la similitudine omerica del leone è rifatta benissimo e usata opportunamente. Nè vi sentirai men fierezza che nei famosi versi, nei quali la riprodusse il Leopardi *(Canti*, I, st. 6).

[9] Con valore assoluto. Ora preferirai il gerundio.

dosi[1] della fede che gli era stata male osservata, e raccontarono il come. Di che il re Guiglielmo turbato forte, nè vedendo via da poter la iustizia negare (chè la dimandavano), fece prendere il Gerbino; et egli medesimo, non essendo alcun de'baroni suoi, che con prieghi di ciò si sforzasse di rimuoverlo, il condannò nella testa et in sua presenzia gliele[2] fece tagliare; volendo avanti senza nepote rimanere, che essere tenuto re senza fede. Adunque così miseramente in pochi giorni i due amanti di mala morte morirono, com'io v'ho detto „.

Ad ogni modo, qualunque sia il soggetto della novella, le è sempre proprio addentrarsi nei particolari dei fatti che narra; e questo la distingue per una parte dalla storia, per la quale quei particolari sarebbero da trascurare; per l'altra dall'apologo e dalla parabola, alla cui semplicità questo particolareggiare nocerebbe, tanto più che sarebbe inutile all'intento morale di quei componimenti, mentre giova in questo a destare il riso o a procacciare il diletto, o a suscitare più viva la commozione; e gli esempi citati possono ben farne fede.[3] Ma non deve essere spinto all'eccesso, per non affastellare minuzie e stancare il lettore, invece di divertirlo.

Così pure aggiunge certamente bellezza alla novella la vivezza e spigliatezza della forma, e il brio della narrazione, e la grazia delle espressioni che vi occorrono; ma non dovrà però scorgervisi troppo studiata ricercatezza, nè frasi che per troppa arguzia, o per altro si allontanino dall'ordinario e dal naturale; perchè il diletto della lettura ne verrebbe certamente scemato o distrutto. Nè questo diletto dovrà cercarsi mai a scapito della dignità e del decoro, e di quel rispetto

[1] Da riferire agli ambasciatori: che si dolessero. Cfr. p. 377, n. 2.

[2] Gliela. Il popolo qualche volta dice ancora così, e con alterazion delle consonanti anche *gnene*.

[3] Immagina, in fatti, di udir accennare il fatto di Torello e dei porci: per risparmiar la spesa del macellaro, Torello vuole uccider due porci: il primo gli guizza via di sotto e fugge, e così l'altro: gli rovinano molte cose per casa, e infine si gettano nel pozzo. Quegli vi fa calare il servo, per veder di ritirarli fuori, e quel pover'uomo non ne cava altro, che di esserne ferito; sicchè alla fine bisogna mandare per i beccai, e, oltre più altri danni, spender molto più, che non sarebbe stato prima necessario. Non ti parrà certamente un gran che, nè da riderne assai; ma ascolta le parole presuntuose di Torello, vedilo prepararsi, gottoso e debole, ad ammazzare il porco; vedi i particolari curiosi della *riscossa* e della fuga dei porci; la pittura vivissima dello sgomento di Torello, e i particolari della mala ventura del servo, e le curiosissime parole del padrone prima e dopo la venuta dei beccai; e dinanzi a tanti quadretti così vivi dovrai rider di cuore. Nè la novella del Gerbino desterebbe tanta pietà, se il fatto ne fosse compendiosamente accennato, e non vedessimo dichiarato particolarmente come nacque e s'accese ognor più quel singolare amore, nè dipinto così al vivo il fierissimo combattimento, con la crudeltà di quei barbereschi, e con l'onore che fa il Gerbino alla salma della donna sua.

che ogni onesto scrittore deve all'orecchio ed all'anima dei lettori che avrà. Se a tutto questo non hanno talora guardato parecchi dei nostri novellieri, anche dei più grandi, è cosa da deplorare, poichè non sarebbe male che il diletto che nasce dalla novità delle immaginazioni e dagli splendori o dalle grazie della forma andasse congiunto col vantaggio morale di coloro che leggono.

b) La novella, rispondendo a un bisogno popolare, ha avuto maggiore o minor diffusione secondo i tempi ed i luoghi, e ha pur variato soggetti e forme, secondo i gusti così degli autori, come anche dei più di coloro che l'avevano a leggere. Così in certi tempi si scrissero e lessero più volentieri i racconti, che ricordassero avvenimenti storici, in altri gl'immaginosi e fantastici; a chi piacquero più i seri e commoventi, a chi i burleschi e scherzevoli; nè mancò chi cercasse di farli servire a scopo morale, o almeno ad ammaestramento pratico; quando, piacquero i racconti soli e staccati interamente gli uni dagli altri; e quando si preferì, come avevano fatto gl'Indiani e gli Arabi, di collegarli nel racconto dei casi delle persone, da cui si supponevan narrati; spesso, come puoi vedere in molte novelle del *Decameron*, purchè i racconti fossero singolari o maravigliosi, non si curò troppo che fossero verosimili; altre volte invece, come in certe novelle del Sacchetti, si narrarono fatti veri, senza badare che non avessero alcuna singolarità.

Nel tempo presente, diletta soprattutto la narrazione di fatti staccati e immaginari, ma verosimili, che ritraggano qualche aspetto della vita del tempo nostro, qualche particolare manifestazione degli affetti o delle passioni che agitano ora gli uomini; appunto come sui teatri abbiam visto preferirsi ora la rappresentazione del dramma a quella della tragedia. E perchè la novella di questa natura deve sembrar quasi una copia del vero ed essere un ritratto fedele di quanto suole avvenir nella vita, però ha preso il nome di *bozzetto*, col quale si chiamano, nelle arti plastiche, certi primi getti piccoli presi generalmente dal vero, e che contengono come il concetto e l'idea di un'opera maggiore. Ed in fatti in letteratura i bozzetti intendono spesso di essere come lo schizzo in piccolo di un romanzo; ma in sostanza son sempre vere novelle, e soggetti alle stesse leggi della novella. Nè v'è nulla di peggio del fare artifizioso, che da molti vi s'è introdotto, così nell'ordine e nella esposizione dei fatti, come nella forma delle espressioni; nè di quella affettazione di sciatteria e di sprezzatura della lingua e dello stile, che riesce a una ricercatezza peggiore di quella di coloro, che almeno s'ingegnano d'essere eleganti.

§ 12. Il componimento più considerevole fra tutti quelli di genere narrativo, nei quali ha parte l'immaginazione, è oramai senza dubbio il *romanzo,* che differisce dalla novella per avere un soggetto molto più vasto e complicato, tanto che può definirsi: *racconto di fatti immaginari, o misti di verità e di finzione, che formino insieme come una vasta tela, in cui si rappresenti qualche aspetto della vita degli uomini.* È facile scorgere come questo intendimento lo avvicini in qualche modo alle composizioni drammatiche, e massimamente al dramma; ed in fatti il gusto presente è favorevolissimo, come ai drammi, così ai romanzi; ed anche fra questi si distinguono gli *storici,* gli *psicologici,* i *sociali* (che risponderebbero ai drammi *a tesi),* non che alcuni altri generi, di cui terremo parola più innanzi.

a) Vedemmo già come nascesse il nome di *romanzo* e come e perchè significasse da principio i componimenti scritti in lingua d'*oïl,* e principalmente i canti epici francesi, e poi le loro imitazioni o traduzioni nella lingua nostra: genere, che rimase, fra noi, piuttosto proprio della letteratura popolare, che di quella colta, quantunque a quando a quando la materia dei romanzi avventurosi del ciclo brettone desse argomento a romanzi in prosa scritti con intendimento letterario, come, per es., al *Filocolo* del Boccaccio. Quando poi nel secolo XV e nel XVI sbocciò, per dir così, dal romanzo il nostro poema cavalleresco e fu sollevato a tanta altezza dall'Ariosto, ci fu come un'inondazione di cosiffatti poemi, ma la prosa non parve più ai nostri letterati forma adattata a così fantastiche immaginazioni; e il nome di romanzo o *romanzo d'avventure* si dette a certe composizioni, in cui s'intrecciavano vecchie tradizioni o novelle con qualche storia d'amore, forse piuttosto che dai vecchi romanzi del Medio Evo ispirate dall'imitazione delle diffuse narrazioni di svariati casi amorosi, che erano state scritte in greco da Longo Sofista, da Eliodoro, da Senofonte efesio, nell'ultima decadenza delle lettere greche, e che nel secolo XVI e nel XVII si studiarono e tradussero dovunque fossero in pregio gli studi dell'antichità classica.

1°. Il favore incontrato da tali opere, non che il fervore che si manifestò allora per la poesia pastorale, indussero probabilmente il francese Onorato d'Urfé a comporre la sua *Astrea,* voluminosa narrazione d'amori pastorali, pubblicata fra il 1610 e il 1625, che aprì la serie dei *romanzi d'avventure* moderni, i quali, lasciando stare per lo più le armi e la cavalleria, cercarono di dilettare chi leggeva colla moltiplicità e la novità dei casi narrati, che davano occasione

a descrivere mille cose diverse e a ritrarre sentimenti assai vari; tanto che in Francia e in Inghilterra, dove si diffusero grandemente, e soprattutto nel secolo XVIII, ebbero forme e aspetti e anche fini svariatissimi. Dagli amori pastorali passarono a quelli del mondo reale moderno, indi ad avventure d'ogni genere, agli strani e perigliosi viaggi, perfino alle visioni fantastiche e paurose. Ora intesero a dilettare, ora a atterrire, ora a satireggiare, ora anche ad ammaestrare o educare. In Inghilterra perfino la polemica religiosa rivestì fino dal secolo XVII forma di romanzo, sia per opera del Butler, che nel suo *Hudibras* mordeva fieramente l'ipocrisia dei Puritani, sia del mistico Bunyan, il cui strano romanzo allegorico, più ispirato a fede che a carità, diveniva, dopo la Bibbia, il libro pio maggiormente diffuso dell'Inghilterra. Or, secondo la varietà dei modi, che tenne in questa sua diffusione, in questo suo progresso quasi maraviglioso, il romanzo si distinse in più altre specie, di cui citeremo qui alcune principali.

2°. Si ebbe assai presto il *romanzo di costumi*, nel quale le avventure narrate davano occasione all'autore di descrivere e far conoscere la vita e le usanze di qualche popolo, o antico o moderno, sia con fine satirico, come nei romanzi del Le Sage, sia per congiungere al diletto l'istruzione di chi leggeva, come nel *Viaggio d'Anacarsi* del Barthélémy e nel *Charikles* del Bekker, dove son descritte, spesso con esattezza scientifica, le costumanze private e pubbliche degli antichi Greci, e nella *Fabiola* del Wiseman, viva pittura delle consuetudini dei Cristiani durante l'ultima persecuzione imperiale.

3°. Ma il soggetto più frequente era stato porto ai romanzi d'avventure dalle storie d'amore; e intorno a quelle tanto s'adoperò col tempo la fantasia di certi autori, da far divenire il romanzo quasi uno studio psicologico, una ricerca e un'esposizione dei modi, nei quali una qualche passione si manifestasse nel suo nascere e nel suo progredire. Indi i romanzi, che si chiamarono appunto *psicologici*, o *intimi*, nei quali la narrazione spesso fu soverchiata dall'esposizione; perchè all'autore non premeva tanto d'immaginare fatti svariati, o singolari, quanto di mostrare con la sua narrazione in che modo nascessero e si manifestassero e quali effetti potessero produrre i sentimenti studiati. Però avvenne che a volte, invece che di narrazione seguitata, ricevessero la forma di una serie di lettere, in cui il racconto dei fatti immaginati s'intrecciasse coll'espressione soggettiva dei sentimenti, che suscitavano nell'animo di coloro che vi avevano parte. E tal forma appunto ebbe il primo notevole romanzo psicologico, che si scrivesse in Italia, dopochè questo genere era stato grandemente coltivato oltr'Alpe, e in Francia massimamente: voglio dire le *ultime lettere di Jacopo Ortis*, di Ugo Foscolo, il quale,

giovandosi non poco di ricordi della sua propria vita, imitò i *dolori del giovine Werther* del Goethe, e ritrasse i sentimenti di un giovine condotto ad uccidersi da un amore disperato reso più acerbo dalla trista condizione della patria (Venezia) venuta in soggezion di stranieri.

Questa specie di studio del cuore umano si è fatto anche talvolta su sentimenti più miti, cercando di ritrarre la vita intima della comune degli uomini anche non agitati da passioni straordinariamente fiere o indomabili. Si è però dipinta, e per lo più con intendimento educativo e morale, la vita domestica con le sue gioie, i suoi dolori, le sue sventure; con gli affetti sereni, che possono porgere in questi conforto e sostegno, con gli esempi di certe modeste virtù, che si esercitano sconosciute e non sono talora meno ammirabili di quelle che si rivelano in fatti straordinari e che tutti celebrano. Questi tali romanzi intimi, che si potrebbero chiamare *domestici* e nei quali sono inarrivati gl'Inglesi, sebbene non manchi fra noi chi si sia posto assai felicemente sulle orme loro, possono esser di lettura utilissima, come quelli che ci pongono innanzi la vita nel suo corso più naturale, e nei quali possiamo, pertanto, quando siano fatti bene e con fine buono, imparare appunto a conoscer la vita e trarne conforto a viverla come si deve.

4°. Nè, coll'andare dei tempi, il romanzo messo per questa via si contentò di ricercare e studiare i sentimenti e le passioni dei singoli uomini, o di descrivere in modo curioso o scientifico le usanze e i costumi dei popoli; ma si allargò a considerare le condizioni e le passioni di questi nel tempo stesso degli autori, i quali cercarono d'immaginare e narrar tali fatti, che ritraessero al vero e vivamente o i vizi, o le sventure, o i pregiudizi di qualche ordine di persone; come per fare apprezzare ai lettori, destando nell'animo loro commozione profonda, o compassione, o disgusto, o ribrezzo, o terrore, la necessità di riparare a qualche pubblica ingiustizia, o sventura. Prese allora il nome di *romanzo sociale*, che fu vario presso i vari popoli, secondo quello che le condizioni di questi richiedevano. Presso di noi quasi non apparve neppure; ma fu coltivato notevolmente in Inghilterra, per es. dal Bulwer e dal Dickens, e soprattutto in Francia ed in Russia, dov'è talora divenuto alimento di fiere passioni, o strumento di feroci sette politiche. Meritamente celebre, pel nobilissimo fine che si proponeva e per l'effetto che produsse, è il romanzo sociale dell'americana Enrichetta Beecher Stowe, che nella *Capanna dello zio Tom*, congiungendo potenza d'immaginazione con severa e premurosa osservazione del vero, e con ardore di vivo sentimento, dipinse sotto tutti gli aspetti e in modo da strappare le lacrime la condizione dei negri schiavi negli Stati uniti d'America, e aiutò

grandemente, anzi quasi promosse e animò l'opera di coloro, che si adoperarono a spezzarne le catene.

5°. Molto più si coltivò in Italia il *romanzo storico,* che parve opportuno e quasi richiesto dalle condizioni della nostra patria nella prima metà del secolo XIX, e produsse veramente notevolissimi effetti. Ebbe quel nome, perchè mescolò alle immaginazioni dell'autore il racconto più o meno esteso di fatti, che la storia accoglieva nelle sue pagine. Già qualche cosa di tal fatta aveva tentato sul finire del secolo XVIII Alessandro Verri, il quale, immaginando nelle *Notti romane* certe visioni avute nel sepolcro degli Scipioni, aveva cercato di far rivivere nelle menti degli Italiani il ricordo dell'antica grandezza e delle virtù e della corruzione di Roma. Ma era stato piuttosto un ricordo immaginoso di avvenimenti storici, anzichè un vero e proprio romanzo: l'unità del componimento era artifiziosa, tutta esteriore; non v'era una tela unica e variata di narrazione in cui s'intrecciassero coi fatti immaginati gli storici. Il vero romanzo storico nacque ben lungi di qui, nella Scozia, dove Gualtiero Scott raccolse prima nelle poesie e più tardi nei romanzi il frutto di lunga e amorosa ricerca dei canti, delle tradizioni, delle usanze della sua terra, in modo da presentare un quadro di questa nei vari tempi, quale non si poteva avere dalle storie, che non rammentavano altro che principi, e guerre, e paci, e costituzioni, e leggi, ma non curavano la vita e i sentimenti del popolo, quali nei documenti e nelle tradizioni si rivelavano. Prese le mosse dalle guerre avventurose e dall'eroico fanatismo dei montanari Scozzesi bramosi di ripor sul trono di Scozia, o anche su quel d'Inghilterra, i loro Stuardi; si allargò poi ad altri casi più antichi, ora storici, ora leggendari, e di Scozia, e d'Inghilterra ed anche di Francia, scegliendo quelli, che più si prestavano a ritrar fiere passioni, sentimenti generosi, affetti gentili o potenti, ardimenti maravigliosi, e soprattutto l'indole, i costumi, la vita della gente nei luoghi e nei tempi di cui narrava. E, avendo dei tempi e delle cose conoscenza profonda, seppe comporne quadri così vivi e intrecciar così bene le sue immaginazioni al racconto dei fatti veri, e insieme dipingere spesso con tanta verità le passioni, gli affetti, i caratteri; che l'opera sua non solo gli acquistò fama grande, ma destò per ogni dove il desiderio di imitarla. E qui l'Italia non restò indietro all'Inghilterra e alla Francia. Verrà in mente ad ognuno il nome di Alessandro Manzoni, il quale, come il romanziere scozzese, immaginando un fatto di non grande importanza, ma conforme all'indole e alle usanze lombarde del secolo XVII e ponendogli attorno come fondo di un quadro, alcuni importanti fatti storici di quel tempo, fece di questo una pittura così viva e vera, che nulla più si sarebbe potuto desiderar da una storia. Come

Walter Scott nella maggior parte dei suoi romanzi, così nei *Promessi sposi* il Manzoni immaginava adunque il soggetto principale del suo racconto, a cui certi fatti storici facevano come da cornice, e nel quale alcuni personaggi storici si trovavano a fare per avventura una parte accessoria. Ma non tutti i romanzi di questo genere si fecer così. Altri preferì invece di prendere a soggetto principale del racconto un fatto narrato più o men compendiosamente nelle storie, ma immaginandone i particolari, che queste non registravano, e studiandosi (quasi come un autor tragico) di ricercare e dipingere i sentimenti, le passioni, i pensieri, non che gli atti e le parole dei singoli personaggi, accanto ai quali se ne posero degli immaginari, che compissero la rappresentazione dei fatti, quale la concepiva nella sua fantasia l'autore. Tale fu, per es., l'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio ispirato da un racconto di tre o quattro pagine del Guicciardini,[1] e dal desiderio di narrar cosa che *servisse al pensiero italiano*, per " l'importanza del fatto e l'opportunità di rammentarlo per mettere un po' di foco in corpo agl'Italiani ".[2] Questo desiderio non fu di lui solo, ma anzi, più e più autori voller ridestare nell'animo degli Italiani il ricordo delle antiche libertà e delle oppressioni, che non si potevano ancora chiamare antiche; e un bel numero di romanzi storici di vario valore, fatti o nell'un modo o nell'altro, servirono ad alimentare nel cuore degli Italiani il desiderio fervente dell'autonomia e della libertà.

Ma nè in Italia nè fuori il romanzo storico non ebbe lunga vita; e presso di noi, anche quando massimamente fiorì, incontrò opposizioni e biasimi non piccoli. Alla scuola, che si chiamò classica, non poteva, naturalmente, piacere. Quell'aristocrazia delle lettere, che si sdegnava e sentenziava col Botta *caduti a basso gl'intelletti*, perchè molti, ricercando le fonti storiche, preferivano " cronicaccie di frati e castellani ignoranti del medio evo o dell'età al medio evo vicina a Livio, a Tacito ed a quanti altri storici di valore ai quali sino a questo dì non una, ma bensì molte generazioni hanno professato maraviglia, rispetto e venerazione ";[3] non poteva certamente lodare nè approvare un genere, che dai racconti dei cronisti e dalle tradizioni del popolo prendeva e la natura e l'ispirazione. Si rimproverava pertanto ai romanzieri di voler dipingere la vita del popolo in certi tempi, alle-

---

[1] *Istoria d'Italia*, V, 5. E circa la metà del loc. cit. è occupato dagl'incoramenti, che l'autore dice fatti dal Vicerè di Napoli e da Consalvo di Cordova ai campioni delle due parti. Qualche maggior particolare intorno al combattimento e i nomi dei campioni francesi cavò il D'Azeglio dalla *Vita di Consalvo* di Paolo Giovio; ma cavò dalla sua fantasia non solo i particolari più minuti della sfida e del rimanente, ma Ginevra con tutta la storia sua, e la parte, ch'egli fa avere in questi fatti al duca Valentino.

[2] D'Azeglio, *I miei ricordi*, cap. XXIX.

[3] *Prefazione alla Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini* (vol. I, pag. 24, Capolago, 1832).

gando che è troppo difficile saperne il vero, poichè del minuto popolo non restano opere o fama, che possano farcene in qualche modo testimonianza, come avviene dei grandi uomini; e che però i romanzieri potevano troppo facilmente ingannarsi e dare ai tempi, che dipingevano, il colorito dei propri, e fare un guazzabuglio falsissimo di notizie storiche e di fantastiche immaginazioni; che, ad ogni modo, e storici, e narratori, e poeti dovevano scegliere i fatti e gli uomini grandi e dar conto di quello che usciva dall'ordinario; non intrattenere altri di quello che fosse o volgare o comune.[1] Ma col tempo lo stesso autore del più insigne romanzo storico nostro condannò per altre ragioni il genere letterario, a cui doveva principalmente la sua gloria, dicendo che nei romanzi storici ben fatti, anzi veramente in " tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma "[2] non era possibile sceverare il vero dall'immaginario, nè prestare alle cose narrate un assentimento omogeneo, cavandone altro costrutto, che o il dubbio o l'inganno, cose parimente opposte all'intendimento dell'arte.[3] Scrupolo forse eccessivo in lui, che le sue immaginazioni aveva così ben conformate alla storia vera dei tempi da lui profondamente studiati e conosciuti, da far divenire l'opera sua un quadro fedelissimo della vita dei Lombardi nella prima metà del secolo XVII; tanto che non sarebbe grande ingiuria del vero, se alcuno credesse realmente vissuti quel don Rodrigo, quel fra Cristoforo, quel Renzo, quella Lucia, quel don Abbondio, quell'Agnese, quella Perpetua tanto vera, che il popolo ne ha fatto come un tipo proverbiale. Ma pur troppo non tutti i romanzieri si misero all'opera con la profonda cognizione dei tempi, che avevano lo Scott e il Manzoni; sicchè spesso esagerarono, alterarono, falsarono, o per

[1] V. specialmente G. B. NICCOLINI, *Lezione sul romanzo storico*, del 12 di Settembre 1837. In *Prose varie*, pag. 527 sgg.

[2] *Del romanzo storico e in genere dei componimenti misti di storia e d'invenzione. Parte I.* In *Opere varie*, ediz. cit., pag. 339.

[3] Ivi, pag. 331. Ecco poi la conclusione del suo ragionamento intorno al romanzo storico (pag. 333): " È un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario: nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione ripugnante alla materia e una distinzione ripugnante alla forma: un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa nè stabilire nè indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devono entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perchè il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio. Gli chiedon troppo: ma troppo in ragion di che? Della sua possibilità? Verissimo; ma ciò appunto dimostra il vizio radicale del suo assunto, perchè, in ragione delle cose, chiedere al vero di fatto, che sia riconoscibile, e chiedere a un racconto, che produca assentimenti omogenei, è chiedere quello che ci vuole per l'appunto. Sono due cose incompatibili; ma dove? Nel romanzo storico? Verissimo ancora; ma peggio per il romanzo storico; perchè, in sè, sono due cose fatte apposta per andare insieme. E, se ci fosse bisogno d'addurre le prove d'una verità, le troveremmo subito in uno dei due generi di lavoro, che il romanzo storico contraffà e confonde: voglio dire la storia. Questa infatti si propone appunto di raccontare de' fatti reali, e di produrre per questo mezzo un assentimento omogeneo, quello che si dà al vero positivo ".

ignoranza, o anche a bello studio per servire a qualche loro fine, fatti e personaggi storici; intorno a certe dubbiose notizie messe fuori da odio di parte e quasi di certo calunniose spesso ricamarono o tesserono certe loro immaginazioni, che li condussero a considerare gli avvenimenti della storia in modo interamente falso. Sicchè gli oppositori non ebbero forse tutti i torti, nel condannare un genere, che, se aveva prodotto opere mirabilmente belle, apriva però la via agli spacciatori di menzogne a falsare la storia senza rimedio, perchè il popolo presta più volentieri ascolto alla narrazione particolare, varia, vivace, appassionata del romanzo, che al severo linguaggio della critica e della storia; e quel che una volta ci si è fitto nella mente con la forza della commozione che vi suscitava, difficilmente poi se ne può sradicare.

A ogni modo, l'innovazione dello Scott fece il gran bene d'incoraggiare e infervorare la ricerca storica di tutti gli aspetti della vita dei popoli; generò o accrebbe in molti l'amore dello studio delle fonti più recondite e meno curate per l'addietro, di cui il Muratori aveva dato, fra noi, un esempio glorioso e pel quale il Botta aveva ostentato così gran dispregio. Forse, a dir vero, questo risveglio cagionò in gran parte l'abbandono di quel genere letterario, perchè piacque più di veder la vita dei popoli ritratta con sicura verità nei documenti pubblicati o nelle storie condotte su quelli, che vederla adombrata nelle fantasie dello scrittore, o mescolata e intrecciata colle vaghe finzioni di lui.[1] Da noi, inoltre, cessate le cause occasionali, che avevano fatto coltivare di preferenza il romanzo storico, questo venne meno; ed oramai i romanzi dappertutto più in fiore sono i sociali e gli psicologici, i quali tengono fra i componimenti narrativi il luogo medesimo, che tiene fra i drammatici il dramma, e si propongono i medesimi fini; e finchè vi saranno bisogni e sventure e passioni nell'umana famiglia, così il dramma, come il romanzo sociale e lo psicologico potranno essere utili o dannosi, ma non antiquati, nè inopportuni.

7°. È fiorito accanto a quelli, in questi ultimi trent'anni, un altro genere di romanzo, che può chiamarsi *scientifico*, perchè in esso il racconto di qualche fatto immaginario, e per lo più di un viaggio, serve di pretesto, o almeno di occasione all'autore, per dar notizie o esporre dottrine scientifiche. Già qualche cosa di tal natura fu, nella seconda metà del secolo scorso, un celebre romanzo inglese di Tobia Smollet ricco soprattutto di nozioni geografiche;[2] ma il vero grande ripristinatore, anzi quasi il creatore di questo genere è stato un fe-

[1] Sorte profetatagli dal Manzoni (*Op. cit.*, Parte II, p. 366), che giudicava dovesse ucciderlo *il desiderio sempre crescente della verità storica*, che pure l'aveva fatto nascere (Ivi, parte I, p. 338).

[2] *The expedition of Humphry Clinker.*

condissimo scrittore francese, che vive ancora, il celebre Giulio Verne, di Nantes. Molti han seguito le orme sue, e forse nessuno con pari felicità; ma il gran fervore per cosiffatti romanzi, certamente utili a dar notizia di dottrine scientifiche a chi non ha agio o animo di cercarle nei trattati, comincia già alquanto a scemare.

§ 13. Proprio del romanzo, come della novella, è tener conto dei particolari dei fatti, sia nella narrazione degli avvenimenti, sia nel rilevare il progresso e il manifestarsi degli affetti e delle passioni; ma bisogna guardarsi bene dal confondere particolari e minuzie. Si cerchi pure di rappresentare le cose in modo, che sembri a chi legge d'aver presenti innanzi agli occhi i personaggi che nel romanzo hanno parte; perchè spesso l'accenno a un atto, ad un gesto potrà dir più che molte parole, in cui si cerchi di significare lo stato dell'animo di una persona. Ma non si cada nel vizio, in cui pur molti sono caduti, di descrivere fino nei particolari di minor conto ogni persona, ogni oggetto, ogni azione. Quelle minuzie uccidono l'arte; e spesso il lettore sente e intende più in dieci parole d'un autore, che in lunghe pagine di un altro, il quale affastelli ed accumuli particolari sopra particolari, in modo da affaticare e confondere, anzichè dar chiaro e intero concetto di quel che egli vuole. Queste minuzie sono poi da fuggire massimamente nei romanzi psicologici e nei sociali, nell'espressione e nel ritratto delle passioni, nella descrizione delle colpe e delle tristizie, dove, oltre l'imperfezione artistica, possono portar seco, guaio ben peggiore, il danno morale, perchè il ricercarle e metterle in mostra premurosamente rivela nell'autore piuttosto il desiderio di sfoggiare e lussureggiare, anzichè quell'orrore del male e del vizio, che non può infondere in altri chi non lo senta profondamente; e può pertanto destar nel lettore, invece che salutare disgusto, una certa pericolosa curiosità, o un tristo sentimento d'indifferenza.

Nè è meno biasimevole e pericolosa la smania di andare a ricercare per rappresentarli nei romanzi le situazioni e gli avvenimenti più strani e straordinari: col pretesto di studiare la vita umana sotto ogni aspetto possibile, si dànno, per dir così, come regole le eccezioni, si dà un concetto falso degli uomini e della vita loro, si architetta un mondo fittizio,

alimentando, specialmente negli animi giovanili, idee di sconforto, di disgusto, di scetticismo per le cose buone, e esaltazioni appassionate per quello che meno dovrebbe esaltarli: effetti non dissimili da quelli dell'esagerazione, con cui non pochi tratteggiano le passioni, e talvolta anche immaginano i fatti, che ne perdono il pregio della verosimiglianza.

Gli scrittori poi dei romanzi scientifici o di quelli di costumi debbono aver cura di non affogar, per così dire, la narrazione sotto troppa congerie di notizie scientifiche, in modo che divenga inconcludente la tela del fatto, che porge argomento al romanzo; perchè, perduto così il fine del dilettare, resterebbe soltanto l'esposizione dottrinale fatta in una forma meno propria e meno conveniente al rigoroso insegnamento scientifico, di quella didascalica del trattato.

Quanto alla forma del romanzo, vale quanto è stato detto intorno alla forma della novella; senonchè talora potrà, specialmente nello psicologico, o nello storico, innalzarsi alquanto, sia per manifestare sentimenti d'ammirazione o d'esaltazione, che si destino nel ricordare o narrare qualche fatto nobile e grande; sia per esprimere con vivezza i sentimenti e l'agitazione di un animo appassionato. Ma son cose da usare naturalmente e ai momenti opportuni; sconveniente sarebbe e sforzato un linguaggio sempre troppo alto e un fare troppo declamatorio, qual'è quello usato, per esempio, nei romanzi suoi dal Guerrazzi; e più che mai un linguaggio che ricordasse crudamente il trivio e la piazza, quale a volte ricorre, per un malinteso proposito di ritrarre la realtà delle cose, in certi romanzi modernissimi. Questa dignitosa, ma vivace naturalezza dell'espressione, la lucidezza del procedere del racconto, la verosimiglianza del fatto e di tutti i suoi particolari episodi, la viva e coerente pittura dei caratteri dei personaggi saranno i pregi principali d'ogni genere di romanzo. Ai quali è da aggiungere la bontà del fine, che l'autore si propone di conseguire; perchè questi libri, che son divenuti oramai la lettura preferita di molti e molti, e forse di non pochi la sola, possono fare gran bene o gran male, secondo che diffondano idee buone e propongano nobili esempi, o vadano dipingendo e rappresentando in modo piacevole o seducente azioni biasimevoli, o malnate passioni.

CAPITOLO XV.

Componimenti in prosa di genere didascalico.

SOMMARIO. — § 1. Principî della prosa didascalica. *a)* Forma del dialogo. *b)* Forma del trattato, e glosse. — § 2. Vari generi dei componimenti didascalici moderni: *a)* Trattato. *b)* Studio, e sue varietà. *c)* Dissertazione. *d)* Lezione. *e)* Commento. *f)* Rassegna. *g)* Scritti polemici. — § 3. Doti che si ricercano nei componimenti didascalici: 1° quanto all'invenzione; 2° quanto alla disposizione; 3° quanto all'elocuzione. — § 4. Del dialogo. *a)* Sua varia struttura per la distribuzione della materia. *b)* Sue varie forme.

§ 1. Da quel che siamo finora venuti esponendo si rileva facilmente, come, appena venuta in uso come forma letteraria la prosa dovesse adoperarsi nei componimenti didascalici. Anzi, mi sembra, che le poesie didascaliche primitive, di cui s'è altrove parlato, dovessero essere come compendi o sommari delle dottrine, che i filosofi esponevano fra i loro discepoli, parlando naturalmente in prosa, destinati a serbarne ed imprimerne meglio la parte più sostanziale nella memoria di questi; sicchè, quando la diffusione della scrittura le rese per questo rispetto inutili, dovè sottentrare anche ad esse, come forma unica del comporre insegnativo, il linguaggio più naturale della riflessione calma e del freddo ragionamento. D'allora in poi il suo progresso andò di pari passo con quello dell'operosità intellettuale e della cultura e dottrina dei popoli, perchè non tutte le dottrine si poterono esporre ad un modo, nè seguire lo stesso metodo in tutte le scienze, nè poterono sempre gli autori o i maestri proporre a soggetto delle opere e dell'insegnamento loro argomenti della medesima ampiezza; e però, secondo la qualità e la comprensione degli argomenti e secondo il modo, nel quale si trattarono, vari generi di componimenti didascalici si poteron distinguere; almeno nei tempi moderni, quando la molteplicità delle notizie e il rigore dei metodi scientifici condusse gli studiosi a limitare e restringere spesso il campo delle loro ricerche, e la varietà della materia o quella del

fine che l'autore, esponendola, si proponeva, la fece trattare in modi assai differenti. Presso gli antichi, invece, il tutto si ridusse a differenze nella forma dell'esposizione, che fu ora quella del *dialogo,*[1] in cui la materia da esporre vien come divisa nel colloquio di più persone ragionanti fra loro; ora quella di un discorso seguitato, continuo, come esposizione o spiegazione ordinata fatta da una sola persona (si chiamò, per lo più, *trattato*); ora, finalmente, quella di *glosse*[2] (onde il nostro *chiose*), osservazioni separate e disgregate, apposte qua e là in vari luoghi di qualche opera a spiegarli e illustrarli.

a) Nei tempi più antichi, infatti, i sapienti, o sofisti,[3] o filosofi, secondochè in vari tempi si chiamarono, facevano professione del sapere e spesso dell'insegnare tutto quello, che nella cerchia ristretta degli studi si comprendeva, ora ordinando o armonizzando più dottrine in un solo generale sistema, ora porgendo via via quegli ammaestramenti, che l'occasione richiedeva. Questo secondo fu il metodo tenuto da Socrate, il quale, senza far mai vere e proprie lezioni, nè scrivere alcunchè, andava ragionando coi suoi amici o discepoli, o coi sofisti del tempo suo, o anche con gente volgare e che non faceva professione di attendere agli studi, intorno a soggetti svariatissimi; e ora interrogando, ora disputando, rarissimamente sentenziando, esponeva, e quasi veniva formando o maturando nuove e spesso profonde dottrine, specialmente morali. Platone e Senofonte, discepoli di Socrate, che furono i primi autori di opere filosofiche insigni, che ci rimangano, intesero, in queste, anche a serbar memoria delle dottrine e del metodo scientifico del loro maestro, e a render testimonianza alla bontà dell'uno e delle altre; indi la forma del dialogo, ch'essi adoperarono in tali opere quasi costantemente e che molti altri usarono a imitazione loro.

b) Ma non tutte le scuole dei filosofi parvero, come la socratica, conversazioni d'amici, nè tutti i filosofi ebbero gl'intendimenti di Senofonte e di Platone. Più spesso convennero i discepoli ad ascoltar silenziosi ed attenti l'esposizione delle dottrine fatta dal maestro in un discorso seguitato, continuo, che mirava a darne un concetto

[1] Greco, da *dialégesthai* parlar con alcuno.

[2] Greco: *glôssa* lingua; poi detto, e in particolare i detti oscuri e antiquati che avesser bisogno di dichiarazione; indi, per metonimia, la dichiarazione stessa.

[3] Greco, da *sophizesthai* sapere o intendere di checchessia: sapiente; poi, chi fa professione d'insegnare altrui la sapienza; e in fine, pei modi che certi di tali sofisti tennero nel quinto secolo avanti l'e. v., cavillatore. *Filosofo* da *philein* e *sophia*, vorrebbe dire amante del sapere, o della sapienza.

compiuto. Era quindi naturale che a tal metodo d'insegnamento si conformassero anche le scritture di cosiffatti maestri; ed in fatti così fu, per es., delle moltissime opere d'Aristotele discepolo di Platone, che conservò in quelle il frutto di osservazioni e di studi fatti in ogni parte dello scibile del tempo suo, tanto da esserne considerato per secoli, secondo l'espressione dantesca, *maestro di color che sanno* (*Inf.*, IV, 131). Non è maraviglia pertanto se questa forma fu poi adoperata anche più spesso che la dialogica.

Le glosse infine furono, com'è facile intendere, la forma più tarda, e s'adoperarono più che altro dai grammatici, e dai critici, che fiorirono specialmente nell'età alessandrina.

§ 2. *a)* Fra i vari componimenti didascalici, che ora si distinguono, tiene il primo luogo e più considerevole il *trattato*[1] che può definirsi: *esposizione ordinata e compiuta di un sistema di dottrine;* perchè prende a trattare un intero ordine d'idee, che abbiano fra loro tal relazione o dipendenza, da dar tutte insieme un chiaro e compiuto concetto di qualche scienza, o di qualche parte di scienza, che possa considerarsi anche da sè sola come un ordine o sistema di dottrine compiuto. Così potranno aversi trattati *di filosofia,*[2] che abbraccino ogni ramo di questa scienza, e trattati di *psicologia,*[3] cioè di quel che concerne alle operazioni dell'anima umana, *di logica,*[4] che si ristringano ad esporre quanto riguarda la facoltà di ragionare, *di morale* o *etica,*[5] che trattino le operazioni dell'umana volontà; si potranno aver trattati *di fisica,*[6] i quali espongano ordinatamente e sistematicamente le leggi dei fenomeni, che il mondo esteriore ci presenta, e delle forze, che li producono; e trattati *di meccanica, di elettricità, di acustica,*[7] che considerino un ordine solo di tali forze o di tali fenomeni, esponendone le teoriche compiutamente.

b) Ma accanto al trattato, avremo *lo studio,* che è tutt'altra

---

[1] Latino, da *tractare* maneggiare: facile metafora.

[2] Greco, da *philein* amare e *sophia* sapienza. Così si chiamò quasi antonomasticamente la scienza dei principii e delle ragioni delle cose, che un tempo, come abbiamo già visto, fu scienza unica.

[3] Greco, da *psyché* anima e *lógos* ragionamento.

[4] Greco, da *lógos.* Scienza, che studia le leggi del ragionare.

[5] *Morale* latino, da *mores* costumi; *etica* greco, da *éthos* costume, onde viene anche etopeia.

[6] Greco, da *physis* natura.

[7] Dottrina dei suoni, dal greco *akoúein* udire; come *meccanica* dal greco *mecháne* macchina; *elettricità* dal greco *élektron* ambra, perchè in questa si scoprirono alcuna delle proprietà elettriche.

cosa, cioè *l'esame accurato e rigoroso di qualche punto particolare di dottrina,* che conduca a scoprir qualche verità nuova, o a confortare di nuovi e più certi argomenti qualche opinione mal sicura. È questo un portato necessario dell'allargarsi delle scienze, che non permette a tutti di indagare e cercar rigorosamente ogni cosa, ma richiede che molti si esercitino in queste ricerche parziali, mettendo in sodo o in sicuro certe verità, che poi una mente ordinatrice possa ridurre a sistema, coordinandole nell'unità del trattato. Quindi è che si vedono uscire continuamente, e massime in certi periodici nati appunto dal desiderio di agevolarne la pubblicazione e la ricerca, scritture di questo genere, di estensione svariatissima, perchè non v'è limite prescritto agli argomenti che possono trattare, e alle quali la modestia o qualche altra idea degli autori dà nomi assai vari, chiamandole ora, un po' francesemente, *memorie,* ora *note, osservazioni, considerazioni, discorsi, meditazioni, pensieri, problemi,*[1] e anche

[1] Naturalmente, non si possono recar qui esempi di tutti i vari generi dei componimenti didascalici, che richiederebbero troppa lunghezza; pure una qualche idea dello studio potrà cavarsi dalla lettura di questo *problema* di Galileo Galilei, risoluto nel modo, che le cognizioni fisiche di quel tempo consentivano:

Risposta al problema, onde avvenga che l'acqua a chi v'entra appaia prima fredda e poi calda più dell'aria temperata. Proposto a Galileo da Pietro Bardi de' conti di Vernio.

" È ben degno dell'acutezza dell'ingegno di V. S. illustrissima il problema che l'altr' ieri ella messe in campo, alla presenza di quei nobilissimi gentiluomini che furono ad onorare il mio piccolo tugurio, che tengo nella villa d'Arcetri, e del quale mi domandò che io gli distendessi in carta la resoluzione, mentre che allora non era tempo d'interrompere parlando più giocondi ragionamenti. Farollo adesso, più per obbedire al suo comando, che per isperanza che io possa arrecarle condegna soddisfazione.

" La questione proposta da V. S. illustrissima è: onde avvenga che andando nella stagione caldissima per bagnarsi nel nostro fiume d'Arno, essendosi spogliata, e trattenendosi ignuda per qualche tempo in luogo ombroso in riva al fiume, dove non sente alcuna molestia nè di caldo nè di freddo, trattenendosi, come dico, ignuda e all'ombra, nell'entrare poi nell'acqua sente notabilissima e quasi insopportabile offesa di freddo; stata poi per qualche tempo nell'acqua, e assuefatta, per così dire, alla sua temperie, va comportando tal freddezza assai temperatamente. Uscita poi dell'acqua e venuta sulla medesima ripa ombrosa, dove da principio stette in dolce temperie d'aria, sente ora estremo rigore di freddezza, e tale che l'induce a tremare assai gagliardamente; ma se di lì torna a rigettarsi nell'acqua, sente la temperie d'un bagno più tosto caldo che altrimenti, onde la medesima acqua coll'intervallo di breve tempo se le rappresenta ora molto fredda ed ora assai calda, e uscendone di nuovo fuora per andare a vestirsi, le è forza grandemente tremare. Si ricerca adesso la cagione del rappresentarsi al nostro senso la medesima acqua, e nel medesimo luogo, gradatamente calda, che poco avanti parve grandemente fredda.

" La questione è assai bella e curiosa, e, volendone investigare la ragione e conseguire scienza, andrò proponendo quei principii e manifeste nozioni, dalle quali cotal scienza depende, mostrando coll'esempio del presente progresso quanto sia vero il detto di Platone, che la nostra scienza non è altro che una certa ricordanza di proposizioni da noi benissimo intese e per sè stesse manifeste. Queste proporrò io ordinatamente; e da lei e da ogn'altro so che saranno riconosciute per vere e note. Dico pertanto, che se io domanderò a qualunque si sia, di senso e d'intelletto anche meno che mediocre, se mettendo egli la mano in un vaso pieno d'acqua, che per lungo tempo sia stato in una stanza ombrosa, ei sentirà l'acqua molto più fredda che l'aria della medesima stanza; so che risponderà di sì, e ciò non per mia dottrina, ma per sua propria cognizione. E nel secondo luogo, se io gli domanderò, se una quantità d'acqua stata lungamente in luogo ombroso parrà al mio senso assai più fredda che l'altr'acqua che per molte ore sia stata esposta a' più ardenti raggi del sole estivo, e massime se ella sarà poco profonda; sono parimente sicuro ch'ei risponderà, tal proposizione essergli manifestissima senza alcuno insegnamento d'altri. E se nel terzo luogo io l'interrogherò, se egli stima che una quantità di quell'acqua scaldata dal sole trasferita nella stanza ombrosa,

altrimenti, ma che possono tutte venir comprese sotto il nome sopra detto di *studio,* per la particolarità degli argomenti e per il metodo della trattazione. Frequentemente poi ricevono il nome di *saggi,* col quale l'autore sembra voler far rilevare che su quel soggetto si potrebbe dire assai più, che egli non faccia, o che egli presenta soltanto una parte del suo lavoro, quasi come prova o segno di quello che sarà l'opera compiuta, di cui egli per qualsivoglia ragione differisce la pubblicazione intera. Il che non toglie che certi saggi non siano alle volte opere insigni per novità di ricerche o per acutezza o profondità di osservazioni, o per ricchezza di dottrina; valgano ad esempio i celebri *saggi critici* e i *biografici* dell'inglese Macaulay, e fra i nostri certi del Foscolo, del Leopardi, del De Sanctis. A ogni modo, lo studio, in tutte le forme e con tutti i nomi che può ricevere, differisce dal trattato per la minor vastità relativa dell'argomento e per la maggior cura dei singoli particolari di questo.

c) Differisce dall'uno e dall'altro la *dissertazione,*[1] che è l'*esposizione ordinata di quello, che uno o più studi ab-*

---

si raffredderà, ed anco in breve tempo, se ella sarà in poca quantità; non è dubbio che egli come cosa notissima l'affermerà. Passiamo ora avanti, ed essendo che l'eccesso del freddo d'una quantità d'acqua sopra il freddo dell'aria posta nel medesimo luogo è grandissimo, assegni V. S. quel numero che più le piacerà dei gradi di freddo all'acqua, e quale le pare all'aria; ed abbia, per esempio, l'acqua 20 gradi di freddo e l'aria ne abbia 4; è ben noto a ciascheduno che tra 20 e 4 cascano di mezzo altri numeri. Ora all'acqua di fiume che in poca profondità viene scorrendo sotto i raggi del sole, e che per conseguenza, riscaldata in parte, ritiene manco di 20 gradi di freddezza glien'assegniamo v. g. 10; laonde, benchè men fredda dell'acqua ombrosa, ella è però più fredda dell'aria opaca, il cui freddo fu posto solo 4 gradi. Consideri adesso come, costituita ignuda nell'aria ombrosa che solo ha 4 gradi di freddo, si trova in tal temperie, che entrando nell'acqua, la quale, benchè assolata, ha tuttavia 10 gradi di freddo, sentirà notabile offesa sopra quella che sentiva dell'aria. Consideri poi, come, uscendo dopo qualche tempo dell'acqua assolata, entra nell'aria ombrosa, ma bagnata e coperta d'un sottil velo d'acqua, il quale, per sua concessione, prestissimo si raffredda e si riduce a 20 gradi di freddezza, che è quella che si è assegnata all'acqua posta in un luogo ombroso.

" Trovasi adunque in tale stato circondato da 20 gradi di freddo; ben dunque è per sè stesso manifesto che, se allora si getterà nell'acqua assolata, spogliandosi 10 gradi della freddezza che la circonda, goderà una temperie assai grata, cioè quella dell'acqua assolata. Ridotto dunque tutto il discorso in brevi parole, scorgesi, tal diversità derivare dalle due differenti relazioni, cioè, che nella prima entrata nell'acqua ella si parte dall'aria che ha poca freddezza, cioè 4 soli gradi, ed entra nell'acqua, la quale in comparazione dell'aria ne ha molta, cioè 10 gradi; ma nel secondo ingresso ella si trova circondata da 20 gradi di freddezza, che tale è l'acqua posta in ombra, della quale ella è bagnata, e che per la sua sottigliezza, repentinamente posta in ombra, si raffredda, ed entra nell'acqua assolata assai men fredda ".

Il luogo del Galilei citato nel primo capitolo può dare un'idea come degli scritti polemici (v. sotto, *g*), così anche di quegli studi più soggettivi, che si preferisce di chiamare *osservazioni, considerazioni, pensieri*. Quest'ultimo nome si dà anche a certe serie di considerazioni o riflessioni staccate, raggruppate, o no, secondo le materie che riguardano; come son, fra noi, i *pensieri* del Leopardi, e in Francia, dov'è una letteratura ricchissima di questo genere, quelli del Pascal, le *massime* del La Rochefoucauld, i *caratteri* stupendi del La Bruyère, e più e più altri; ma con tutta la profondità che possono avere talvolta siffatte considerazioni, non possono considerarsi tuttavia come veri e propri *componimenti*, per esser così disgregati; ma piuttosto come elementi di opere, che se ne possano comporre ordinandoli.

[1] Dal latino *disserere* ragionare, parlare.

biano messo in sodo. In essa non importa che apparisca, come nello studio, il paziente lavorio dell'autore, nè che siano addotte le prove o le dimostrazioni d'ogni cosa asserita, nè che ogni particolare venga tritamente esaminato e discusso. Ha pertanto un fare più largo dello studio, e non comprende argomenti così ampii come il trattato; serve piuttosto a dar notizie utili alla cultura generale di chi la legge o l'ascolta, che a far meditare, o considerare con una certa profondità un qualche soggetto. Riceve anche il nome di *ragionamento*, o *discorso*, o *conferenza*, specialmente se non è scritta soltanto per esser letta, ma vien pronunziata dinanzi a un uditorio, come si usa ora assai di frequente.

d) Si accosta però assai alla *lezione*,[1] nome che si dà fino dal Medio Evo all'*esposizione dottrinale, che altri faccia agli scolari dalla cattedra*, perchè il più spesso consistè da principio nella lettura di qualche testo, che il maestro veniva commentando o illustrando. Prese poi forme svariatissime, secondo il gusto dei maestri, o la qualità delle cose, che dovevano esporre: e però, se talvolta fu come una serie di chiose e niente più, tal altra fu vera dissertazione, e tal altra si accostò più al genere dello studio. Più spesso ancora le lezioni non furono, come le dissertazioni, sole e staccate, ma collegate in una sola serie per modo da esporre a grado a grado tutto un ordine d'idee, tutto un sistema di dottrine; insomma, da formare nel loro complesso, un trattato. Se ne è poi dato il nome talvolta anche a certi componimenti didascalici fatti per esser letti soltanto, ma che per l'estensione e per l'intonazione somigliassero a lezioni fatte dalla cattedra; non dico pel metodo, perchè il metodo del far lezione, come abbiam visto, non è determinato. Ma appunto per ciò siffatte *lezioni* non saranno un genere diverso dagli altri fin qui esaminati; bensì potranno considerarsi, secondo i casi, o come dissertazioni, o come studi, o come capitoli di qualche trattato, o anche come semplici *commenti*.[2]

e) Si chiamano così le *illustrazioni aggiunte a qualche opera, per dichiararla o illustrarla, in forma di glosse o chiose*; e son certamente di natura didascalica, perchè servono di ammaestramento, e di aiuto all'intelligenza dei lettori; ma non si possono chiamare componimenti, perchè non hanno unità nè ordine: ogni osservazione o illustrazione sta da sè e può non aver che far nulla con quelle, che la precedono o la seguono.

---

[1] Latino, da *legere* leggere.

[2] Dal latino *commentari* meditare, che si riconnette col verbo nostro rammentare.

f) Invece son veri componimenti, e dovrebbero appartenere al genere degli studi, le *rassegne*, o *recensioni*,[1] come vengono ora chiamate, che son *lavori, nei quali si parla di qualche opera, esaminandola, o giudicandola*, o rendendo conto comecchessia di quel che contiene. Non sono un genere nuovo, perchè sempre, nelle età, in cui prevalse riflessione e spirito critico, lo coltivarono i dotti. Così i grammatici alessandrini, sebbene preferissero la forma più semplice delle glosse; così talvolta i filosofi scolastici del Medio Evo; così gli umanisti del secolo XV, e dopo di loro i letterati nostri, cominciando dal Castelvetro, dal Caro, dal Guicciardini, dal Muzio, dal Doni, e giungendo fino ai nostri giorni. Ma è certo che in nessun tempo si è coltivato come ora, tanto più che i numerosissimi periodici ne agevolano molto la diffusione. Ed è un genere utilissimo, perchè serve a indicare agli studiosi i libri, che possono cercare o consultare con frutto per gli studi loro, e a dare agli altri una certa notizia sommaria di opere notevoli, o di dottrine, che non cercherebbero altrove. Ma appunto per questo vorrebbe esser trattato con serietà e con coscienza: intendere a rilevare e segnalare quel che c'è di più importante, o di nuovo nelle opere esaminate, rettificando con garbo e con sicuri argomenti, se qualche notizia considerevole vi sia data meno che esattamente; esporre e discutere, anzichè giudicare o sentenziare; soprattutto non diffondersi in lodi generiche o sperticate, nè trascorrere a biasimi risentiti o eccessivi; procedere con grande serenità, sicchè apparisse che non muove lo scrittore altro che l'amore del vero e il desiderio di farlo conoscere.[2]

g) Pur troppo nelle scritture critiche dei letterati italiani questa misura e questa serenità non sono state sempre serbate; e ne son nate certe *polemiche*,[3] celebri per asprezza e passione, che fan rimpiangere non si sia tanto acume d'ingegno adoperato meglio altrimenti. Certo non è possibile che tutti veggano le cose a un modo,

---

[1] Dal latino *recensere* ricercare giudicando. *Rassegna* o *mostra* si chiamava il riscontro del numero e della qualità e dei fornimenti dei soldati condotti; indi metaforicamente l'esame delle opere letterarie o scientifiche.

[2] I critici dovrebbero tener presenti sempre e seguire come cànoni queste due belle sentenze del Manzoni: " Il trovare nell'opinioni d'alcuno disparità dalle nostre deve avvertirci di ravvivare per lui i sentimenti di stima e d'affezione, appunto perchè la corrotta nostra inclinazione potrebbe ingiustamente straziarci ai contrari.... Notare in un'opera di gran mole e di grand'importanza quello che si crede errore, e non far cenno dei pregi che ci si trovano, non sarà forse ingiustizia, ma mi pare almeno scortesia: è rappresentare una cosa che ha molti aspetti, da uno solo, e sfavorevole ". *Osservaz. sulla morale cattolica. Al lettore.* In *Opere varie*, ed. cit., p. 425-426. Più spesso usano certi critici di mostrarsi spassionati col lodare genericamente e inconcludentemente gli autori, di cui biasimano qualche opera; ma non è bel modo, e fa venire in mente le parole, con le quali il Baretti rimproverava per questo G. B. Nelli: " il complimentare gli uomini nell'atto che severamente si criticano, è cosa che pute alquanto di disingenuità ". (*Frusta letter.*, n. XVII. T. II, p. 175, dell'ed. di Bologna, 1839).

[3] Greco, da *pólemos* guerra; quasi battaglie letterarie.

nè tutti gli uomini son della stessa tempra: sicchè le polemiche, nei tempi di molto spirito critico, sono quasi inevitabili; ma possono esser molto diverse, secondo che gli autori, fra i quali avvengono, siano animati dalla passione, o dall'amore della verità. Bellissimi esempi di polemica temperata e garbatissima, per quanto giustamente severa, hanno le nostre lettere nel *Saggiatore* del Galilei, nella *difesa di Dante* del Gozzi, negli scritti intorno all'unità della lingua e nelle *osservazioni sulla morale cattolica* di Alessandro Manzoni; e dal luogo che della prima di queste opere abbiamo citato come esempio della forma espositiva, apparirà come possa congiungersi nelle scritture critiche insieme con questa severità e dignità, una certa festevole piacevolezza.

§ 3. Quello poi che si deve principalmente ricercare in ogni specie di scrittura didascalica, apparisce dal fine, che tali scritture si propongono: vogliono ammaestrare; e però debbono essere soprattutto chiarissime. Certamente se avranno anche una certa vivezza e varietà, che le renda più aggraziate e piacevoli a leggere, sarà tanto meglio; ma alla loro efficacia si può dire che sia sufficiente la chiarezza, quando sia tale, che non lasci ombra nè di difficoltà, nè di dubbio. E a procurarla cosiffatta dovrà esser rivolto tutto lo studio, che porranno gli autori di tali opere così nell'invenzione, come nella disposizione e nell'elocuzione.

1°. Non sarà mai troppo meditato il soggetto da trattare: se ne consideri ogni aspetto, non solo giovandosi dell'opera mentale propria, ma anche ricercando quanto altri intorno a quello, o bene o male, abbia scritto: anche degli errori altrui può far suo pro lo studioso, che, accorgendosene, vede che non è da tener la medesima via; e d'altra parte, ha da ingegnarsi che l'opera sua non sia una semplice ripetizione di quanto altri ha già fatto, e però, se non altro, interamente inutile. Soprattutto poi bisogna guardare che un certo desiderio di sfoggiare ingegno o erudizione non faccia trapassare i limiti dell'argomento, mescolando alla trattazione notizie estranee, o superflue, che possano distogliere l'attenzione del lettore dal soggetto principale, o offuscargli le idee per troppa materia agglomerata o affollata. Nè però ha da tralasciarsi alcuna parte sostanziale, o alcuna notizia importante, perchè la trattazione non riesca incompiuta o manchevole. S'intende però facilmente quanta considerazione sia necessaria, per farsi un'idea giusta e chiara del soggetto e dell'importanza di ogni sua parte, perchè se ne possa destare un'immagine chiara e ben determinata nelle menti dei lettori.

2°. Dopo quel che dicemmo, nel primo capitolo, dell'importanza della buona disposizione, e in particolare intorno alla forma espositiva, è quasi superfluo ripetere che gran cura se ne deve avere nella prosa didascalica. I particolari, come già in quel luogo accennammo, non si possono stabilire con regole determinate, perchè ciascuna materia potrà richiedere un ordine e un metodo suo proprio; tuttavia certe norme generali potranno essere utili in ogni scrittura. Così non sarà male determinare da principio con esattezza i limiti e la comprensione della materia da trattare, dandone ai lettori un'idea generale, che ne faccia apprezzar l'importanza, ed aiuti l'intelligenza di quel che poi si esporrà, e dia infine al lettore una certa franchezza e sicurezza maggiore, come l'ha il viaggiatore, che va per un luogo, di cui prima ha acquistato sui libri una qualche general cognizione. A questo si provvederà innanzitutto col titolo, che non dovrà scegliersi senza matura considerazione, perchè non abbia a comprender cose, che poi l'autore non possa trattare, o a sembrar più ristretto della materia, che si comprende nel libro, e questa in qualche parte sovrabbondante e superflua. Ma si vorrà poi dichiarar meglio quel che nel titolo s'è voluto comprendere, fino dalle prime pagine dell'opera; il che si potrà fare spesso con una *definizione*,[1] di cui potrà qualche ragionamento precedente agevolare la retta intelligenza. È la definizione una *dichiarazione fatta a parole del concetto essenziale di qualche cosa;* e deve pertanto esser breve e concettosa, per far vedere in un tratto e senza sforzo d'attenzione o di studio quel che significa; dovrà esprimere tutto quello che nel concetto è essenziale, per darne un'immagine compiuta; nulla dovrà accennare di accidentale, o di accessorio, o di superfluo, ma bensì tutto quello che sia più singolare e caratteristico, perchè l'immagine sia fedele, e non possa confondersi con quella di cose simili o affini a quella che si definisce. Vero è che non tutte le materie son tali, che possano esser determinate dalla breve formula di una definizione vera e propria; massime nelle scritture polemiche, nelle rassegne e in molte specie di studi; nelle quali tuttavia sarà sempre bene incominciare da un'esposizione succinta di quello che si tratterà più particolarmente nel lavoro, o di quel che gli ha porto occasione o argomento.

Determinata così la materia da trattare, potrà essere talvolta opportuno, se sia lunga e complicata, di stabilire fin da principio i vari aspetti, sotto i quali si vorrà considerare, o le parti in cui sembra necessario dividerla, e l'ordine, in cui si distribuiranno. Questo poi dovrà dipendere dall'importanza di ciascheduna, dalla relazione lo-

[1] Latino, da *definire* assegnare i limiti, i confini di checchessia.

gica, che avranno fra loro, dalla loro maggiore generalità o particolarità, e così via. Ciascuna poi si tratti, per quanto consente la materia, con unità di metodo, perchè il lettore tiene più agevolmente e naturalmente, nell'intendere e nel ragionare, quel modo, che gli riesce men nuovo, quasi come l'artefice meglio compie un lavorio, al quale abbia preso la mano.

Gioverà infine, dopo aver così esaminata e trattata con cura ogni parte dell'argomento, raccogliere in una specie di epilogo le varie cose notate o messe in chiaro per via, e così rappresentare come in un quadro unico e ordinatamente disposto quanto di più sostanziale o essenziale ci sembri di potere affermare intorno al nostro soggetto, quasi a conclusione di tutto il lavoro. Sicchè può dirsi che generalmente le scritture didascaliche prendano le mosse da una sintesi indeterminata, per giungere mediante un accurato lavoro di analisi, ad un'altra sintesi determinata e compiuta del pensiero dello scrittore.

3°. Quanto all'elocuzione, finalmente, sia semplice e dignitosa, come conviene all'ufficio di chi insegna. Non che il maestro debba rinunziare a ogni affetto, o tarpare interamente le ali alla sua fantasia; ma certo deve dimenticare ogni passione e adoperare sopra tutto la riflessione e il ragionamento severo. Pertanto il parlar proprio vi sarà più frequente del figurato, che potrà soltanto mescolarsi talora con quello, a rappresentare con più vivezza o evidenza qualche concetto, che sia stato già significato in termini propri con somma esattezza. Rarissime potranno ricorrervi le figure di passione; più frequenti le similitudini, le antitesi, le preterizioni, o le concessioni, le preoccupazioni, le correzioni, che sono artifizi di ragionamento. Soprattutto potrà avvenir ciò negli scritti polemici, nei quali talvolta una certa mal dominata e mal dominabile passione giustificherà anche l'uso dell'interrogazione e dell'esclamazione. Ivi potranno pur trovarsi, e forse anche troppo spesso avviene che si trovino, ironia e sarcasmo;[1] così qualche volta anche gli altri traslati; ma non si cerchino: se l'immaginazione dello scrittore li accoppia naturalmente e spontaneamente col parlar proprio, potranno talvolta aggiungere una qualche forte o vaga vivezza all'espression di un'idea; altrimenti nuocciono di certo.[2] Nelle dissertazioni si potrà in questa parte lar-

---

[1] Ne riboccano, per es., l'*Apologia* del Caro, la *Giampagolaggine* del Bertini, molte parti della *Frusta* del Baretti, e troppe altre simili scritture; invece, non il sarcasmo, ma un'arguta e delicata ironia, insieme con certe amene analogie o similitudini, rendono garbatamente vivaci gli scritti critici del Manzoni.

[2] Leggi, per es., questo periodo del Beccaria (*Ricerche* cit., XI, p. 157-158): " Egli è superfluo il qui annoverare tutti i possibili casi: a me basta di mettere su la strada chi ha forza di percorrerla da sè stesso: a me basta di dirigere l'elettrica fiamma degl'ingegni verso questi oggetti e di lasciare il restante alla collisione ed al fermento delle idee de' miei lettori „. Dopo la prima immagine, che

gheggiare un po' più. Questi componimenti, che la possibilità d'esser recitati pubblicamente fa quasi star di mezzo fra i componimenti didascalici e i commotivi, e a cui non è propria la severa e paziente ricerca scientifica, potranno spesso cercar di blandire le orecchie degli uditori colle grazie delle immagini vive e della parola più adorna; [1] non che però debbano caricarsene troppo: ne diverrebbero cosa ha giovato affastellarne altre tre? N'è venuta forse maggior chiarezza, o soltanto più evidente manifestazion d'artifizio?

[1] Leggasi questa, forse anche troppo adorna, di Pietro Giordani *(Meriti di Dante sulla musica)*, che potrà servire anche a illustrazione ed esempio di quel che abbiamo detto intorno al metodo, che è proprio delle dissertazioni; specialmente se alcuno voglia confrontarla col frammentario *abbozzo di scritto sopra Dante e la musica*, che le va innanzi nel Vol. IX delle *Opere edite e postume* (ediz. Gussalli, pag. 140 sgg.), o che si mostra veramente abbozzo di uno studio ridotto, sembra, in questa forma per una pubblica lettura fatta il 31 di luglio del 1811.

Non dubito, o Signori, che a molti riuscirà strano o certamente inaspettato il soggetto che ho preso al ragionare d'oggi; volendo io pregare gli studiosi della musica, e massimamente i compositori, a farsi affezionati e familiari amici di Dante. Nè io me ne maraviglio; vedendo quanto rarissimi oggidì in Italia sieno rimasi Italiani.

Ma se vorrete pazientemente ascoltare le mie brevissime parole, spero di persuadere agli amatori e professori di sì bella arte che appunto per amore e profitto di lei debbano conoscere e amare quel sovrano maestro di tutti gl'ingegni Italiani.

Del quale voglio primieramente rammentare com'egli fu a' musici assai benigno amico, e di quella nobil arte peritissimo. Nè poteva altrimenti. Egli che unico dopo Omero chiamerei veramente poeta, come poteva esser tale qual fu, senza gusto e conoscenza non volgare di musica? La quale i sapienti antichi non seppero imaginare disgiunta dalla poesia; e fecero poeti insieme e cantori e suonatori Apollo e Lino e Orfeo. Già cento trentacinque anni innanzi al nascere di Dante era la musica rinnovata in Italia, per opera di quel Guido Monaco Aretino, che del moderno musicare è padre: cui tenne dietro una famiglia di buoni spiriti; de' quali a tempo di Dante non fu penuria in Firenze. Ma perch'egli amò sopra gli altri Casella, cantore a que' cittadini gratissimo e dopo morto singolarmente onorollo, e nel sacro poema lo fece immortale, si crede che costui nella musica gli fosse maestro. Nè solamente all'ingegno di costui fu amorevole: ma fece onore ad un altro suo cittadino, Belacqua; e nome eterno gli diede in guiderdone del piacere avutone in vita: Poichè fu usato di andare domesticamente a sentir sonare colui, che era inoltre compositore di cetere e di altri strumenti musici, i colli e le teste de' quali ornava di sculture e d'intagli.

Nè io perciò vi richiederei che amaste il Poeta per quello amore ch'egli ebbe a precessori vostri. Ma non potrete ricusare di avergli obligo di grande servigio ch'egli ha fatto alla storia dell'arte: conciossiachè, prendendo spesso da lei le comparazioni qualora gli occorse di rappresentare con similitudine di sensibile esempio alcun suo più nuovo ed elevato concetto, ebbe quindi occasione a conservare memoria di alcuni strumenti e di alcune usanze dell'arte, che per lo mutare de' tempi sarebbon ora ignorate. Così da un luogo del trentesimo canto della prima cantica dedusse Vincenzo Galilei l'antichità del liuto. Così dalle dantesche descrizioni argomentò la differenza degli antichi organi e de' moderni. Così della giga (strumento che al dire di Francesco Buti faceva dolcissimo suono) chi ha serbato ricordanza, fuorchè il quattordicesimo della terza Cantica?

Il nostro secolo si è troppo avanzato in un vizio pessimo di separare le arti, che per compagnia si aiutano ed avvalorano. La musica ora manifestamente dispregia la poesia; senza la quale una volta non fece mai passo. Il suono degli strumenti pare che superbisca di volersi acompagnare dalla umana voce; e qualora pur le si unisca, facendole compagnia la più rea del mondo, studiasi ad offuscarla ed assordarla. Ne' balli si direbbe che di mal grado la musica si mescoli; poichè quanta parte di lei s'intromette? poca e la più trista; tanta appena per notare e misurare i tempi. Ma nella età di Dante la poesia, il canto, il suono, la danza (come ne' secoli della Grecia maestra d'ogni gentilezza) si facevano bellissima e amichevolissima compagnia: ondechè il nome di ballate rimane in testimonio ad alquante poesie di Petrarca e di Boccaccio, che uomini e donne al suono di musica ballando cantavano. Talora avveniva che per intervalli di cadenze o di pause convenienti alle ragioni varie de' balli un poco si arrestassero le voci e la danza, continuando tuttavia il suono; del quale scôrte le persone a tempo il ballare e il canto ripigliavano. Accadeva talora che cantando e danzando in giro dovessero esprimer cosa onde l'allegrezza crescesse: di che la danza rinforzando, gli avresti veduti spinger quei davanti, tirare quei dietro che si teneano per mano, alzar la voce, farsi nella faccia e ne' gesti più gai. Le quali cose sono egregiamente dal poeta rappresentate in vari luoghi, ch'io troppo volentieri allegherei, se non fossi affrettato a seguitare: com'egli non solamente della musica è fedelissimo e graziosissimo istorico; non solamente n'è lodatore amoroso, che delle lodi sue ha riempito la miglior parte della grande opera: non solamente da quella prese le sue comparazioni o più sottili o più nobili o più affettuose; ma le due parti del poema hanno la musica per materia e per machina principale. Ben egli sentiva come in tutte le miserie della umana vita è potente e dolcissimo conforto la musica. Però appena uscito dagli orrori disperati d'Inferno, e venuto a' tormenti consolabili di Purgatorio, procura

o strani, o gonfi, o leziosi; artifiziosi e ricercati a ogni modo; e invece di piacere, arrecherebber fastidio.

---

a sè stesso e a quelle anime buone alleggiamento di cantare: che per avventura quegli asprissimi dolori

In cui l'umano spirito si purga
E di salire al ciel diventa degno

vincerebbono la pazienza e ucciderebbono la speranza di quelle povere genti elette, se in ciascun girone dove il dolore ineffabile stigne il sudiciume della mortal vita, non avessero perpetuo rimedio di canti devoti. La musica sola fa differenti dalle bolge dei demonii gli atrii del paradiso:

Ahi quanto son diverse queste foci
Dalle infernali! che quivi per canti
S'entra, e laggiù per lamenti feroci.

E la musica di questo secondo regno è pur del modo umano che noi conosciamo. Ma nell'animo a lui capiva un'armonia ancora più beata e alta e troppo maggiore del nostro caduco intendere. Di questa riempì il suo paradiso, nel quale non è altro diletto altra cura che contemplare gli eterni veri, e con suoni e melodie e danze perpetue celebrare il sommo vero. E qui veramente mi bisogna far forza a me stesso: che se non ricordassi in quali spazi d'ora il mio discorso è ristretto, vorrei con Dante per quelle sfere, tra que' Santi, e splendori, a beare alquanto l'affannata anima con quelle musiche celestiali. Or volete, o Signori, per alcun modo sapere che ragione elle abbiano allo strepito della nostra terrena musica? Udite udite il forte concetto del divinissimo poeta:

Qualunque melodia più dolce suona
Quaggiù e più a sè l'anima tira.
Parrebbe nube che squarciata tuona
Comparata al suonar di quella lira

. . . .
Ed in dolcezza ch'esser non può nota
Se non colà dove 'l gioir s'insempra.

Volete intendere quali s'imaginasse Dante quelle sovrumane armonie? come nella mente le sentisse? come entro l'anima gli risonassero? Egli dice che talora ne fu inebriato; che talvolta non potè rinnovarsene l'idea, benchè ne serbasse eternamente vivo il piacere:

Sì che m' inebriava il dolce canto

. . . .
Da mia memoria labile e caduco

. . . .
Che mai da me non si partì 'l diletto.

Che più? conoscete quanto indicibilmente egli amava la sua donna; come tutto viveva in lei, come per appressarsele un poco là sull'uscire di purgatorio egli si lanciasse per mezzo uno incendio smisurato. E nondimeno fu talvolta che quella musica di paradiso gli tolse perfino il pensiero della sua Beatrice.

Io dissi dapprincipio che dovete onorare ed amar Dante non solamente per gentilezza e per gratitudine dell'onor ch'egli ha fatto all'arte vostra, ma ancora per l'utile ch'ella può acquistare da lui. E lo dissi con intendimento della musica la quale si trova nel suo poema, e di quella che il poema può ispirare a' compositori delle armonie. Tutte le poesie di Dante furon piene di dolcezza, e di graziosissimi affetti; e già, lui vivente, soleano i musici accompagnarle col suono e col canto, come si vede di quella canzone bellissima

Amor che nella mente mi ragiona,

ch'egli, ripigliando nel misterioso viaggio le più care usanze della terrena vita, si fa dal suo amato Casella cantare nell'ingresso di Purgatorio: dalla quale soavità andavano rapiti il Poeta e Virgilio sua guida, e quelle anime fortunate tutte quante

Quasi obliando d'ire a farsi belle.

Ma tutto il sacro Poema è mirabilmente pieno di armonia e musica verissima. Primieramente dico la musica ossia la temperatura e modulazione de' suoni propria unicamente del nostro idioma; la quale come si trova eccellente in questo autore, così fu in diversi gradi comune a molti di quel secolo beatissimo; nel sedicesimo venne alquanto alterata e ristretta, peggiorò assai nell'età seguente: a' tempi nostri è caduta in tanta confusione e barbarie, che non oso parlarne. Chi vuol dunque rinvenirla pura, schietta, ricchissima, gli conviene cercarla in Dante, che n'è vero tesoro. E come non vorranno i professori di musica? poichè san pure che ogni lingua ha la sua conveniente musica. E a qual fine si fa musica, se non per accompagnare di canto la voce, o di suoni il cantare? Se dunque volete che non discordi ed abbia guerra la vostra musica dall'idioma italiano, se non volete esser Teutoni o Celti in Italia, vi è necessario aver l'animo e l'orecchio pieni di pura italiana dantesca armonia. In secondo luogo è Dante pienissimo di quella musica, la quale con varii e accomodati suoni imita ed esprime gli umani affetti. E siami comportato il dire che niun altro poeta può stargli al paragone. Petrarca d'un solo affetto e d'una melodia è signore. Torquato rimbomba sempre, e pare che non possa variare. Perdonatemi se in tante perfezioni d'Ariosto non trovo Musica. (a) Quali e quante brighe avrei se parlassi di Metastasio! quanto di cura e di tempo sarebbe richiesto per distinguere e dichiarar bene il mio concetto! nè la presente occasione lo comporta. Ma più brevemente posso dire che Dante è meraviglioso a trovare melodie convenientissime a ciascuna passione. Sarebbono infiniti gli esempi, se io pur volessi: ma starò contento ad un solo. " Io narrerò piangendo i tristi casi miei: „ questo è un concetto che due volte con diversità notabilissima volle Dante significare. La prima fu d'una tenera giovane, bellissima, sfortunatissima, tanto amorosa, che neppur tra le pene eternali può cessare il suo smisurato amore che la precipitò a morte. L'altra è d'un feroce e ambizioso tiranno, cui fu tolta a tradimento la signoria della patria, e inaudito supplizio prolungò il disperato morire. Udite con che flebile suono di vocali umilmente si compiagne la povera Francesca: " Farò come colui che piange e dice „. Ma l'implacabil furore del Pi-

(a) Per verità, quest'affermazione non mi riesce troppo chiara, come anche la precedente mi sembra eccessiva.

§ 4. In tutte le varie specie dei componimenti didascalici, salvo le dissertazioni, si può usare e si è usata, massimamente dai nostri moralisti del secolo XV e del XVI desiderosi d'imitar Cicerone, o Senofonte, o Platone, l'antica forma del dialogo, che piace per la sua vivezza drammatica, per la quale è stata spesso introdotta anche in componimenti d'altra natura, e specialmente narrativi.

a) Giova soprattutto negli scritti polemici, nei quali ci farà come assistere in persona alla discussione di chi tiene le opposte sentenze, e, per la confutazione degli argomenti addotti dall'una delle parti, potrà persuaderci più pienamente della bontà dell'opinione contraria. Vero è che, per conseguir ciò, dovrà esser condotto con molta arte, nè si dovranno porre in bocca all'interlocutore, cui si fa sostenere la tesi men buona, obiezioni debolissime, o puerili, o di troppo facile soluzione, trascurandone altre più gravi, che potrebbero pur venire in mente al lettore. E la confutazione sia piena, ragionata, rigorosa, senza espressioni burbanzose o disprezzanti, sebbene qualche volta possa non nuocerle qualche scherzo arguto, ma senza amarezza di superbo sarcasmo. Questa forma del dialogo, che si potrebbe chiamare *discussiva*, è la più perfetta artisticamente, e didascalicamente la più proficua, per le ragioni già dette. Pure può avvenire talvolta che il dialogo si finga fra persone tutte d'una stessa opinione, e

sano terribilmente col replicare della lettera canina come coi denti arrabbiati fa vendetta dell'arcivescovo traditore: “ Se le mie parole esser den seme Che frutti infamia al traditor ch'io rodo, Parlare e lagrimar vedraimi insieme „. Così l'ingegno fortemente acceso nella imagine di grande passione, quella produce vivissimamente espressa coi mezzi della propria arte. Egli a' poeti egli a pittori egli a musici, più assai d'ogni altro può essere divino spiratore. E questa è la terza e principal cagione che mi fa raccomandarvi quella lettura. Sapete che senza grande commovimento dell'animo non si può far nulla che meriti onore nelle arti. Conviene che dall'una pigliamo nutrimento e calore per operare in un'altra. Vi ricordate quel che narra di sè Vittorio Alfieri, che dalle musiche nei teatri pigliava gl'impeti a quelle sue ardenti tragedie. Ripigliava per le sue musiche Giuseppe Tartini (*a*) dalle dolci malinconie del Petrarca la patetica soavità all'animo frequentemente scompigliato dalle tempeste della fiera moglie. Raffaello Mengs, (*b*) dovendo al re di Spagna dipingere per la Cappella di Aranjuez quella Nunziata che fu l'ultima e la migliore delle sue opere, dopo due mesi di meditazione in disegnarla, quella mattina che incominciò a dipingere fu da Nicola Azara (*c*) e dallo scultore Hevvetson sorpreso a sufolare e canticchiare in camera solo ripetendo una sonata di Arcangelo Corelli; (*d*) perchè disse che voleva far la sua pittura nello stile di quel musicante famoso. E dubiterete che possa Dante somministrarvi l'affetto e lo stile per le vostre composizioni, o professori di musica? Dove furon mai più gentili e più teneri gli amori? dove gli sdegni più fieri? dove le disperazioni più atroci? dove lo sperare più caro? dove il giubilare più estatico? il dolersi più miserabile? dove più affettuosa la gratitudine? dove più graziosa la riverenza? dove più cortese il salutare? dove il pregar più efficace? dove più impero ne' comandi? più terrore nei rimproveri e nelle minacce? Egli veramente descrisse fondo all'universo nella sacrata opera, alla quale poser mano cielo e terra. Io prego che vi piaccia di farne sperimento; e per l'onore che certamente ne guadagnerà l'ingegno vostro e la musica italiana omai degenerante, prego che vogliate perdonare se io con facoltà disuguali, dovendo ubbidire, tra molte angustie non ho potuto trattar degnamente sì bella e grave materia.

(*a*) Illustre violinista e compositore di musica, n. a Pirano nel 1692, m. a Padova nel 1770.
(*b*) Celebre pittore, n. ad Aussig in Boemia, nel 1728, ma vissuto quasi sempre a Roma, dove morì nel 1779.
(*c*) Letterato spagnuolo n. nel 1731, che fu ambasciatore a Roma dal 1765 al 1797.
(*d*) Celebre violinista di Fusignano (Ravenna), n. nel 1653, m. a Roma nel 1713.

ciascuna delle quali aggiunga altre prove o nuove considerazioni al ragionamento dell'altra, sicchè dal complesso dei vari discorsi apparisca tutta intera l'opinione dell'autore; come fece, p. es., il Cesari, nel libro che intitolò *Bellezze della Divina Commedia* e che è un commento estetico del gran poema, in forma dialogica; ma questo modo riesce, generalmente, men vivo dell'altro. La forma del dialogo divien poi quasi più apparente che reale in quel che si potrebbe chiamare *dialogo catechistico,*[1] serie di domande e risposte, quasi un colloquio fra una persona al tutto ignorante della materia ed un'altra che l'ammaestra; modo assai opportuno per istruire fanciulli o persone di poca cultura, ma nel quale non ha luogo l'arte di riprodurre con vivezza il colloquio animato di chi s'ingegna di studiare profondamente un qualche argomento.

b) Eccettuato quest'ultimo, ogni dialogo può porsi sotto due forme diverse, che si chiamano *dialogo drammatico,* e *dialogo storico.* Si dà questo secondo nome al dialogo, che l'autore immagini di riferire come raccontandolo, citando via via nella sua narrazione le parole dei vari interlocutori; drammatico invece si dirà, se comprenda solamente i discorsi delle varie persone che vi prendono parte, non collegati da nessun racconto dell'autore, sicchè soltanto dalle parole dette via via appariscano e s' intendano i fatti, che al dialogo hanno dato occasione; proprio come nei componimenti drammatici. Son della prima forma, per es., i dialoghi di Senofonte e parecchi fra i nostri, dei quali è forse il più importante e notevole il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione; ma molto più adoperata è l'altra, che il divino Platone usò per il primo. Talvolta ancora le due forme s'alternano e intrecciano in un dialogo stesso, che, prese le mosse da una narrazione, che presenti, per così dire, gli interlocutori, seguita poi, ora raccontando il colloquio, ora riferendolo in forma puramente drammatica: di cosiffatto dialogo che potrebbe chiamarsi di forma *mista,* può dare esempio, oltrechè, a quando a quando, il *De Oratore* di Cicerone, anche *la Famiglia* di L. B. Alberti.[2] A ogni modo, qualunque sia questa forma, si richiederà sem-

---

[1] Greco, da *catéchein* o *catechizein* insegnare a viva voce. Si adoperò antichissimamente, a significare i primi rudimenti, che si davano ai novelli cristiani; onde anc'ora si chiama più particolarmente *catechismo* l'insegnamento elementare della dottrina cristiana fatto appunto per via di domande e risposte.

[2] Per dare un'idea del dialogo storico, mi piace di riportar qui, dal *Cortegiano* del Castiglione (I, 38-39), l'ultima parte della lunga digressione intorno alla lingua, anzi intorno all'uso degli antichi modi toscani, che il conte Lodovico da Canossa sostiene non doversi usare nè parlando nè scrivendo, mentre messer Federigo Fregoso rimpiange che si lascino perire, e vorrebbe, almeno nella lingua scritta, vederli conservati.

" Allora messer FEDERICO rispose: Io voglio pur anco dir questo poco, che è, ch'io già non niego che le opinioni e gli ingegni degli omini non siano diversi tra sè; nè credo che ben fosse che uno, da natura veemente e concitato, si mettesse a scriver cose placide: nè meno un altro severo o grave, a scriver piacevolezze: perchè in questo parmi ragionevole che ognuno s'accomodi allo istinto suo proprio. E di ciò, credo, parlava Cicerone, quando disse,

pre nel dialogo un fare vivo e spigliato, che possa dilettare il lettore, cui sembri d'assistere a una conversazione animata ed attraente;

---

che i maestri avessero riguardo alla natura dei discipuli, per non far come i mali agricultori, che talor nel terreno che solamente è fruttifero per le vigne vogliono seminar grano. Ma a me non pò capir nella testa, che d'una lingua particolare, la quale non è a tutti gli omini così propria come i discorsi ed i pensieri e molte altre operazioni, ma una invenzione contenuta sotto certi termini, non sia più ragionevole imitar quelli che parlan meglio, che parlare a caso, e che, così come nel latino l'omo si dee sforzar di assimigliarsi alla lingua di Virgilio e di Cicerone, piuttosto che a quella di Silio o di Cornelio Tacito, così nel vulgar non sia meglio imitar quella del Petrarca e del Boccaccio, che d'alcun altro; ma ben in essa esprimere i suoi proprii concetti, ed in questo attendere, come insegna Cicerone, allo instinto suo naturale: e così si troverà, che quella differenzia che voi dite essere tra i boni oratori, consiste nei sensi e non nella lingua. — Allor il CONTE, Dubito, disse, che noi entraremo in un gran pelago, e lasseremo il nostro primo proposito del Cortegiano. Pur domando a voi, in che consiste la bontà di questa lingua? — Rispose messer FEDERICO: Nel servar ben le proprietà di essa, e tòrla in quella significazione, usando quello stile e quei numeri, che hanno fatto tutti quei che hanno scritto bene. — Vorrei, disse il CONTE, sapere se questo stile e questi numeri, di che voi parlate, nascono dalle sentenzie o dalle parole. - Dalle parole, rispose messer FEDERICO. — Adunque, disse il CONTE, a voi non par che le parole di Silio e di Cornelio Tacito siano quelle medesime, che usa Virgilio e Cicerone? nè tolte nella medesima significazione? — Rispose messer FEDERICO: Le medesime son sì, ma alcune mal osservate e tolte diversamente. — Rispose il CONTE: E se d'un libro di Cornelio e d'un di Silio si levassero tutte quelle parole che son poste in altra significazion di quello che fa Virgilio e Cicerone, che seriano pochissime; non direste voi poi, che Cornelio nella lingua fosse pare a Cicerone, e Silio a Virgilio? e che ben fosse imitar quella maniera del dire? —

Allor la signora EMILIA,(a) A me par, disse, che questa vostra disputa sia mo troppo lunga e fastidiosa; però fia bene a differirla ad un altro tempo. — Messer FEDERICO pur incominciava a rispondere; ma sempre la signora Emilia lo interrompeva. In ultimo disse il CONTE: Molti vogliono giudicare i stili e parlar de' numeri e della imitazione; ma a me non sanno già essi dare ad intendere che cosa sia stile nè numero, nè in che consista la imitazione, nè perchè le cose tolte da Omero o da qualche altro stiano tanto bene in Virgilio, che più presto pajono illustrate che imitate: e ciò forse procede ch'io non son capace d'intendergli. Ma perchè grande argumento che l'uom sappia una cosa è il saperla insegnare, dubito che essi ancora poco la intendano; e che e Virgilio e Cicerone laudino perchè sentono che da molti son laudati, non perchè conoscono la differenzia che è tra essi e gli altri: chè in vero non consiste in avere una osservazione di due, di tre o di dieci parole usate a modo diverso dagli altri. In Salustio, in Cesare, in Varrone e negli altri boni si trovano usati alcuni termini diversamente da quello che usa Cicerone; e pur l'uno e l'altro sta bene, perchè in così frivola cosa non è posta la bontà e forza d'una lingua: come ben disse Demostene ad Eschine, che lo mordeva, domandandogli d'alcune parole le quali egli aveva usate, e pur non erano attiche, se erano mostri o portenti; e Demostene se ne rise, e risposegli, che in questo non consistevano le fortune di Grecia. Così io ancora poco mi curarei se da un Toscano fossi ripreso d'aver detto più tosto *satisfatto* che *sodisfatto*, ed *onorevole* che *orrevole*, e *causa* che *cagione*, e *populo* che *popolo*, ed altre tai cose. — Allor messer FEDERICO si levò in piè, e disse: Ascoltatemi, prego, queste parole. — Rispose, ridendo, la signora EMILIA: Pena la disgrazia mia a qual di voi per ora parla più di questa materia, perchè voglio che la rimettiamo ad un'altra sera. Ma voi, Conte, seguitate il ragionamento del Cortegiano; e mostrateci come avete bona memoria, che, credo, se saprete ritaccarlo ove lo lassaste, non farete poco. — „

Come esempio di dialogo drammatico valga invece, questo brevissimo del Leopardi, che intende a rilevare e a schernire la vana e fallace speranza degli uomini, di vivere in questo mondo felici. *(Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere.* Dalle *Operette morali):*

Venditore. Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi. Bisognano, signore, almanacchi?

Passeggere. Almanacchi per l'anno nuovo?

Venditore. Sì signore.

Passeggere. Credete che sarà felice questo anno nuovo?

Venditore. Oh illustrissimo sì, certo.

Passeggere. Come quest'anno passato?

Venditore Più più assai.

Passeggere. Come quello di là?

Venditore. Più più, illustrissimo.

Passeggere. Ma come qual altro? Non vi piacerebb'egli che l'anno nuovo fosse come qualcuno di questi anni ultimi?

Venditore. Signor no, non mi piacerebbe.

Passeggere. Quanti anni nuovi sono passati da che voi vendete almanacchi?

Venditore. Saranno vent'anni, illustrissimo.

Passeggere. A quale di cotesti vent'anni vorreste che somigliasse l'anno venturo?

Venditore. Io? non saprei.

Passeggere. Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi paresse felice?

Venditore. No in verità, illustrissimo.

Passeggere. E pure la vita è una cosa bella. Non è vero?

Venditore. Cotesto si sa.

Passeggere. Non tornereste voi a vivere cotesti vent'anni, e anche tutto il tempo passato, cominciando da che nasceste?

Venditore. Eh, caro signore, piacesse a Dio che si potesse.

Passeggere. Ma se aveste a rifare la vita che avete fatta nè più nè meno, con tutti i piaceri e i dispiaceri che avete passati?

Venditore. Cotesto non vorrei.

(a) Emilia Pia di Carpi vedova di Ant. da Montefeltro, signora cultissima, cui il Castiglione dà come la direzione e la preminenza della nobile e dotta brigata, che conversa nella corte d' Urbino.

espressioni non ricercate, anzi piuttosto famigliari, che diano naturalezza al discorso, ma senza volgarità, perchè una certa gravità dignitosa è richiesta necessariamente dall'argomento trattato, e dal nobile fine d'insegnare. Così occorrerà fuggire le frasi e i discorsi leziosi o inutili, e le divagazioni dal soggetto trattato, dimodochè ogni discorso serva come a farne più chiara e più piena l'intelligenza. Aggiungi poi tutte le altre doti, che abbiam visto esser necessarie in ogni scrittura didascalica.

CAPITOLO XVI.

Componimenti in prosa di genere commotivo.

Sommario. — § 1. Natura e primordi del comporre di genere commotivo. Facondia e eloquenza. *a)* Arte retorica in Grecia. *b)* A Roma. — § 2. Differenza fra questo e gli altri generi letterari. — § 3. Vari significati della parola eloquenza. — § 4. Varie specie dell'eloquenza antica. — § 5. Varie specie dell'eloquenza moderna: *a)* Forense. *b)* Politica, o parlamentare. *c)* Sacra. *d)* Accademica. *e)* Civile. — § 6. Ammaestramenti dell'arte retorica: I. Intorno all'invenzione: 1°, stato della questione; 2°, luoghi topici: *a)* argomenti intrinseci, *b)* argomenti estrinseci; 3°, metodi del ragionamento: analogia, induzione e deduzione; 4°, forme dell'argomentazione: *a)* sillogismo, *b)* entimema, *c)* epicherema, *d)* dilemma, *e)* sorite. II. Intorno alla disposizione: *a)* Regole generali; *b)* parti dell'orazione: 1°, esordio e sue forme; 2°, confermazione e confutazione; 3°, perorazione e sue parti; 4°, narrazione; *c)* parti dell'orazione nell'eloquenza sacra. III. Intorno all'elocuzione.

§ 1. Il fine di persuadere alcuno parlando, sia per fargli mutare opinione, sia per convincerlo di qualche mala azione

---

Passeggere. Oh che altra vita vorreste rifare? la vita c'ho fatta io, o quella del principe, o di chi altro? O non credete che io, e che il principe, e che chiunque altro, risponderebbe come voi per l'appunto; e che venendo a rifare la stessa vita che avesse fatta, nessuno vorrebbe tornare indietro?

Venditore. Lo credo cotesto.

Passeggere. Nè anche voi tornereste indietro con questo patto, non potendo in altro modo?

Venditore. Signor no davvero, non tornerei.

Passeggere. Oh che vita vorreste voi dunque?

Venditore. Vorrei una vita così, come Dio me la mandasse, senz'altri patti.

Passeggere. Una vita a caso, e non saperne altro avanti, come non si sa dell'anno nuovo?

Venditore. Appunto.

Passeggere. Così vorrei ancor io se avessi a rivivere, e così tutti. Ma questo è segno che il caso, fino a tutto quest'anno, ha trattato tutti male. E si vede chiaro che ciascuno è d'opinione che sia stato più o di più peso il male che gli è toccato che il bene; se a patto di riavere la vita di prima, con tutto il suo bene e il suo male, nessuno vorrebbe rinascere. Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce; ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura. Coll'anno nuovo, il caso incomincierà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice. Non è vero?

Venditore. Speriamo.

Passeggere. Dunque mostratemi l'almanacco più bello che avete.

Venditore. Ecco illustrissimo. Cotesto vale trenta soldi.

Passeggere. Ecco trenta soldi.

Venditore. Grazie, illustrissimo: a rivederla. Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi.

commessa, sia per indurlo, ragionando o cercando di commuoverlo, a prender qualche determinazione; fu certamente di quelli, a cui prima e più anticamente gli uomini si servissero della parola. E fino da tempo remotissimo fecero grande stima di chi sapesse ben servirsi della parola a conseguirlo, e s' ingegnarono di coltivare a quest' uopo le naturali facoltà della mente; poichè già presso Omero, non solo troviamo lodata la parola dolce, o rapida, o efficace, o copiosa, di Nestore, di Menelao, di Ulisse; ma udiamo Fenice (*Iliade,* IX, 439-443) rivolgere ad Achille quelle notevoli parole (trad. cit.):

> Teco mandommi
> Il tuo canuto genitor Peléo,
> Quel giorno, che all'Atride Agamennóne
> Inviotti da Ftia fanciullo ancora
> Dell'arte ignaro dell'acerba guerra
> E dell'arte del dir, che fama acquista.
> Quindi ei teco spedimmi, onde di questi
> Studi erudirti, e farmi a te nell'opre
> Della lingua maestro e della mano.

Certamente non s'allude qui, se non ad un'arte spontanea atta a procacciare ed accrescere quella che poi i Latini chiamarono *facondia,* che è il pregio di chi abbia facile ed abbondante parola, e anche naturalmente efficace; solo a poco a poco e molto più tardi si giunse a determinare col ragionamento e con l'arte riflessa certe norme, che conducessero a parlare in modo bello, adorno, magnifico, atto non solo a persuadere, ma quasi ad affascinare l' uditorio; nel che si fece appunto consistere quella che i Latini stessi chiamarono *eloquenza.* [1]

Agli uomini, naturalmente portati alla discussione e per la varietà dei sentimenti e delle passioni spesso discordi, non mancarono occasioni di servirsi a quest'uopo della parola fino dai primordi della vita civile: quelle ambasciate, quei concilii di re, quelle esortazioni ai combattenti, quelle contese fra principi, che troviamo nei poemi omerici, dovevano esser cose già molto antiche nei tempi in cui si

[1] CICERONE (*De Oratore,* I, 21), citando il libro *de ratione dic ndi* di Marco Antonio, definisce " *facondo* chi sappia assai acutamente e limpidamente parlare innanzi a uditori ordinari e secondo il comune modo di vedere degli uomini; *eloquente* chi sappia in modo più mirabile e magnifico amplificare e adornare quel che voglia, e abbia bene in mente tutte le fonti di tutto quello che conferisce all'arte del dire. „ Cfr. QUINTILIANO, *Inst. orat.,* VIII, proem., 660.

componevano quei canti, che ragionavano dell'età eroica; ma i progressi del viver civile e i rivolgimenti politici doverono moltiplicare quelle occasioni, specialmente dove si vennero a formare governi popolari, nei quali la parola fu arme potentissima a sostenere i diritti di ciascuno, o a indurre il popolo deliberante a prendere un qualche partito.

Vero è che, se non sempre, certo qualche volta giovò anche a quest'uopo in tempi assai antichi la forma poetica: questa vediamo avere usato Tirteo, ad infiammare ed eccitare gli Spartani scorati contro Aristomene, questa Solone in un'elegia, con cui confortava gli Ateniesi sfiduciati e riluttanti all'impresa di Salamina; ma molto più spesso ci sembra che avesse ad usarvisi la forma del parlare più comune: tanta era la varietà dei casi, che facevano sorgere alcuno a parlare o in propria difesa, o in biasimo d'altri, o per eccitare e incorar chi l'udiva a qualche opera; che troppo sarebbe stato se avesse dovuto sempre così parlare un poeta. E d'altra parte, in quel parlar d'occasione, poco importava che le cose dette si stampassero nella memoria degli ascoltanti e lungamente vi rimanessero: premeva soltanto che producessero l'effetto immediato, pel quale si dicevano. E perciò appunto forse nessuno vedeva in questo parlare un'opera d'arte, un componimento letterario, ma piuttosto una parte necessaria del viver sociale, il comune e natural favellare, che ciascuno spontaneamente s'ingegna di rendere più efficace che può.

a) Ma col tempo quest'opinione dovè mutare per l'efficacia di più e più fatti, fra i quali basti accennare: il progredire della democrazia ateniese e la diffusione delle forme democratiche in ogni luogo, dove Atene ebbe dominio, o autorità, o preminenza; lo spirito litigioso degli Ateniesi e dei Siracusani, i quali ultimi ebber grande occasione di sfogarlo nei frequenti rivolgimenti politici, che fecer passare la loro città dal governo popolare alla splendida tirannia di Gelone e di Gerone, e da quella trista e crudele di Trasibulo al rinnovato governo popolare; infine le vicende stesse degli studi scientifici, che altrove (pag. 346) abbiamo accennato.

A Siracusa, pertanto, e nelle prossime città, sorsero nel secolo V av. l'E. V., le prime scuole dell'*arte retorica,* o arte del dire, e se ne scrissero i più antichi trattati da Tisia, da Corace, dal sofista Gorgia, il quale, andato ambasciatore ad Atene, trasportò arte o scuola in quella città, che il governo democratico già faceva grande nella pratica del comporre commotivo; e dalla scuola di lui uscì quell'Isocrate, che fu, insieme con Lisia, il gran caposcuola dell'eloquenza attica. Tali posson dirsi anche i *sofisti,* molti dei quali, ostentando sfiducia e disprezzo per le opinioni contraddittorie dei filosofi, sostenevano impossibile scoprire la verità delle cose fisiche e doversi

pertanto esercitar l'intelletto nello studio certamente e praticamente utile di dimostrare, argomentando, non tanto quel che fosse vero, quanto quel che a ciascuno tornasse più comodo. Concetto certamente immorale, ma che fece quelle scuole frequentatissime, tanto più che ciascuno doveva allora da sè, non per procuratori o avvocati, sostenere le proprie cause; e che molto concorse al perfezionamento della prosa attica, perchè le grazie e gli splendori della forma dovevano insieme colla sottigliezza delle argomentazioni, affascinare gli ascoltanti e far *vincere*, secondo l'espressione d'Aristofane, *dal men buono il ragionamento migliore.*[1]

Bentosto così la Grecia fu piena di *retori*, o maestri dell'arte del dire, e di scuole di retorica e di trattati, a cui non isdegnò metter mano lo stesso Aristotele: ogni studio letterario si volse a questo fine: i modi del comporre e del significare i concetti, l'uso del parlar proprio e del figurato, tutto si ricercò e si studiò, come elemento di quest'arte, come preparazione al sostenere ed al vincer le cause. Il che, finchè in Grecia fu un resto di libertà, giovò ai progressi dell'arte medesima, cui non mancarono nella vita pubblica occasioni di esercitarsi, nè passioni che l'animassero, e la fece giungere al sommo con le orazioni di Eschine e di Demostene, nei tempi di Filippo di Macedonia. Quando le armi macedoniche e poi le romane ebbero atterrato l'autonomia d'ogni parte di Grecia, rimasero tuttavia quelle scuole, ma non ne uscirono, se non maestri di quegli artifizi di ragionamento e di forma, che potessero riuscire utili nei processi criminali o civili.

b) Nè l'arte retorica fu coltivata soltanto dai Greci. I Romani, popolo sommamente pratico, che nel suo senato aveva maturate leggi maravigliose, e s'era venuto costituendo il governo a furia di discussioni non meno che di combattimenti civili, dovevano aver fin da tempo molto remoto esercitato e avuto in pregio l'uso della parola efficace a persuadere; ma non come opera d'arte, sibbene soprattutto come necessaria funzione o parte del viver civile. Ma quando, conosciuti dappresso i retori greci, cominciarono i più colti fra loro a scorgere il magistero mirabile, con cui questi coltivavano le naturali disposizioni nelle scuole, s'innamorarono anch'essi di quell'arte, e si sparsero per le città della Grecia e delle sue isole, a frequentare le scuole dei retori e impararvi anch'essi l'arte del dire. Cominciarono allora come a dispregiare chi fosse solamente *facondo*, e a volere invece essere *eloquenti*. Potè pertanto Cicerone mostrare di non far troppa stima dell'orazione, con la quale Appio Claudio Cieco aveva indotto il Senato a respingere le proposizioni, che a nome di Pirro

[1] V. *Le Nubi*, v. 884, 894 e altrove. E cfr. PLATONE, *Apologia di Socrate*, 19, B.

avea fatte l'elegantissimo Cinea;[1] poichè in fatti al suo tempo l'eloquenza romana era giunta a tale, da non aver che invidiare alle splendidezze della greca; ma toccò il culmine nelle opere di lui. Spenta la romana libertà, moltiplicarono le scuole di retorica, ma l'eloquenza decadde; sia perchè giunse a proporsi di dir piuttosto bene e con arte, che efficacemente e in modo da persuadere;[2] sia perchè non ebbe altro campo dove esercitarsi, se non i tribunali, nè trovò fuori di lì altro argomento, che le lodi artifiziose e poco sentite, o anche finte, degl'imperatori e degli altri potenti.

§ 2. Ad ogni modo, apparisce dal fin qui detto la differenza più notevole fra questo e tutti gli altri generi dei componimenti letterari: questo ha scopo più pratico ed occasionale: utili saranno in ogni tempo a chi li studi e li mediti le storie e i trattati; ma i componimenti commotivi mirano a produrre effetto immediato e potente su chi li ascolta. Questo ci spiega da una parte come se ne moltiplicassero le scuole e come ne fossero innumerevoli i cultori, sebbene di così pochi, cioè solo dei grandi maestri, che v'erano come proposti ad esempio, siano giunte opere fino a noi; e spiega da un'altra anche i nomi, che l'arte stessa ed i componimenti, a cui diede vita, ricevettero, così presso i Greci, come presso i Romani; poichè i Greci dal tema *rhe,* che significa dire, formarono e *rhêsis* (orazione) e *rètore,* e *retòrica;* e i Romani, dalla radice onde avevano la parola *os, oris* (bocca) formarono i verbi *orare* e *perorare,* e il nome *oratio* (*orazione*), che rimase solo a significare ogni componimento di genere commotivo; e come *facondo* da un tema verbale, che significava dire, così derivarono *eloquente* e *eloquenza* da un verbo che significava proferire, pronunziare.[3]

§ 3. Tuttavia, in proceder di tempo, la parola *eloquenza* estese, o variò alquanto il suo significato: dalla qualità già notata passò a significare l'arte che insegnava a procurarla,

[1] Nel *Brutus,* § 61. Cfr. § 55.

[2] QUINTIL., *Inst. or.,* II, 15; 137 sgg. Per verità, già Aristotele aveva scritto (*Rethor.,* I, 1, 15) " non essere opera della retorica il persuadere, ma il vedere che cosa ci sia in ciascun argomento di persuasivo; come avviene anche in tutte le altre arti: così nemmeno della medicina non è opera il risanare, ma il condurre le cose fin dove è possibile, poichè si possono curar bene anche quelli che guarire non possono "; ma da questo a quel che diceva il retore spagnuolo ci corre.

[3] *Eloqui. Facondo (facundus)* è formato col suff. *cundu* proprio d'aggettivi indicanti possessione d'alcuna proprietà, dal tema *fa,* onde il verbo *fari* dire, parlare. Dicevano anche *disertus* da *disserere* parlare, ragionare, onde anche *dissertazione.*

cioè una cosa stessa con la retorica;[1] significò inoltre anche tutto il complesso dei componimenti che quest'arte produceva, che è quanto dire di tutti i componimenti di genere commotivo; onde si disse e ancora si dice l'eloquenza greca, la romana, l'italiana, la francese, etc., intendendo quanto in questo genere ciascuna letteratura abbia prodotto; e nel primo significato si estese infine anche alle scritture, che non avessero di necessità a essere pronunziate e recitate, ma che, qualunque fosse la loro forma, potessero, congiungendo dignità e nobiltà di concetti con potenza di passione e con vivezza di forma, affascinare, trascinare, esaltare, soggiogare gli animi di chi leggesse o ascoltasse. In questo senso poteva dire il Leopardi: « se alcuno m'interrogasse qual composizione mi paia la più eloquente fra le italiane, risponderei senza indugiare: le sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome, cioè le tre canzoni del Petrarca, *O aspettata, Spirto gentil, Italia mia* ».[2]

E però ci sembra di dare un ottimo esempio di prosa eloquente, riferendo la protesta brevissima, che fecero presentare all'imperator Carlo V i fuorusciti fiorentini, recatisi presso di lui a Napoli, nel 1535, per chiedere che a Firenze fosse resa la libertà, toltale contro ai patti della capitolazione del 1530. Al che era stato loro risposto soltanto con la licenza di poter tornare in Firenze e di poter godere i beni, che vi possedevano:

" Noi non venimmo qui per domandare a Sua Maestà con quali condizioni dovessimo servire al duca Alessandro, nè per impetrare da lui, mediante l'opera di Sua Maestà, perdono di quello che giustamente e per debito nostro abbiamo volontariamente operato in beneficio della libertà della patria nostra; nè ancora per potere, con la restituzione de' nostri beni, tornare servi in quella città della quale siamo usciti liberi; ma bene per domandare alla Maestà Sua, confidati nella giustizia e bontà di essa, quella intera e vera libertà, la quale dagli agenti e ministri suoi in nome di Sua Maestà ci fu promesso di conservare, e con essa la reintegrazione della patria e facultà di quelli buoni cittadini, i quali contro la medesima fede n'erano stati spogliati; offerendogli tutte quelle recognizioni e sicurtà che ella medesima giudicasse oneste e possibili. Per lo che, vedendo

[1] Per questo Cicerone *(De Orat.*, II, 19) chiamava *quasi membri dell'eloquenza* le cinque parti dell'arte retorica dei Greci, cioè l'invenzione delle cose da dire, la disposizione delle cose così pensate, l'adattarvi acconcia elocuzione, il mandarle a memoria, il pronunziare e recitar l'orazione, ossia il porgere. (Cfr. I, 31).

[2] *Epistol.*, lett. 80: a P. Giordani, 19 febbraio 1819.

al presente, per il memoriale datoci, aversi più rispetto alla satisfazione e contento del duca Alessandro, che ai meriti e onestà della causa nostra, e che in esso non si fa pure menzione di libertà e poco degli interessi pubblici, e che la reintegrazione de' fuori usciti si fa non libera (come per giustizia e obbligo dovrebbe esser fatta), ma limitata e condizionata, non altrimenti che se la si cercasse per grazia; non sappiamo che altro replicare, se non che, essendo resoluti voler vivere e morire liberi come siamo nati, supplichiamo, che, parendo a Sua Maestà essere per giustizia obbligata levare a quella misera città il giogo di sì aspra servitù, come noi fermamente teniamo, si degni provvedervi conforme alla bontà e sincerità della fede sua; e quando altrimenti sia il giudicio e volontà di quella, si contenti che con buona grazia sua possiamo aspettare che Dio e Sua Maestà, altra volta meglio informata, provveda ai giusti desiderii nostri: certificandola, che noi siamo tutti resolutissimi non maculare per privati comodi il candore e sincerità degli animi nostri, mancando di quella pietà e carità la quale meritamente tutti i buoni debbono alla patria „.[1]

§ 4. I vari fini particolari ed occasionali, che gli oratori posson proporsi, non che la varia qualità delle persone, alle quali possono rivolgere le loro parole, portano necessariamente una certa diversità nella sostanza e nella forma delle orazioni; nè la cosa sfuggì ai retori antichi, i quali per questo divisero più generi di eloquenza, o più forme della retorica: prima era l'eloquenza *giudiziale,* che comprendeva le orazioni da pronunziare nei processi di qualsifosse genere; seconda l'eloquenza *deliberativa,* che comprendeva tutte quelle da pronunziare nei consigli degli stati o nelle radunanze popolari, insomma dinanzi a qualunque riunion di persone chiamate a deliberare, cioè a discutere, e approvare o rigettare qualche legge o provvedimento; Aristotele per il primo separò poi da questo secondo genere l'eloquenza *dimostrativa* o *epidittica,*[2] che serviva soltanto a persuadere la moltitudine di una qualche opinione, a rendere pubblica e solenne testimonianza ai diritti, o ai meriti, o anche ai demeriti di qualche persona, di qualche popolo, di qualche città: il che si usava massimamente dagli oratori greci nelle *panegìri,*[3]

---

[1] Seguo il testo dato da Lorenzo Strozzi nella vita del fratello Filippo, che fu dei principalissimi di quei fuorusciti. Il testo dato dal Varchi nel libro XIV della *storia fiorentina* presenta alcune varianti leggerissime, e anche più leggiere quello pubblicato dal Canestrini di sui manoscritti di Francesco Guicciardini, in GUICCIARDINI, *Op. inedite,* IX, p. 387.

[2] Greco da *epideiknynai* mettere in mostra.

[3] Da *pán* tutto e *agyrein* raccogliere.

o grandi riunioni di gente d'ogni parte di Grecia, com'erano i giuochi d'Olimpia o di Delfo e altre simili solennità elleniche; onde il nome di *panegirici* dato alle orazioni che ivi si pronunziavano e ristretto poi dai Latini al significato, che tuttora gli rimane, di orazioni laudative.

Non mi sembra inutile, a far meglio intendere il valore di questa distinzione, citare le parole stesse di Aristotele, che ne parla nella sua *Retorica* (I, 3, 1-5) a questo modo:

" Le forme della retorica sono tre, di numero: poichè di altrettanti generi possono essere gli ascoltatori delle orazioni; e da tre cose il discorso dipende, cioè da colui che parla, da ciò di cui parla e da quello a cui parla; e il fine è per quest'ultimo, cioè per l'ascoltatore. Or è necessario che l'ascoltatore sia o semplice spettatore, o sentenziatore, e sentenziatore o delle cose passate o delle future. Sentenziatore intorno alle cose future è il consigliere, e intorno alle passate il giudice; il semplice spettatore poi, intorno all'abilità; sicchè necessariamente debbono esservi tre generi di orazioni, il deliberativo, il giudiziale, il dimostrativo. Proprio della deliberazione è il persuadere o il dissuadere, perchè sempre fan l'una di queste due cose quelli che consigliano in privato o arringano in pubblico. Del giudizio è propria l'accusa o la difesa; poichè o l'una o l'altra debbono necessariamente fare i contendenti. Del genere dimostrativo infine è propria la lode o il biasimo. Così ciascun genere ha il tempo suo proprio: di chi consiglia è il futuro (perchè o conforti, o dissuada, sempre consiglia intorno alle cose future); di chi parla in giudizio è il passato (perchè intorno a cose passate altri accusa, altri difende); di chi parla per far mostra è massimamente il presente, perchè tutti, secondo come sono le cose, o lodano o biasimano: vero è che ricorrono spesso anche alle cose passate ricordando, o alle future congetturando. Ciascuno ha inoltre un termine diverso: in tre generi, dunque, tre termini: per chi consiglia, è l'utile o il dannoso; poichè chi persuade una cosa, la persuade come migliore, chi la dissuade, come peggiore: e a questo riconduce il giusto o l'ingiusto, il bello o il turpe; per chi piatisce, è il giusto o l'ingiusto, e le altre cose riduce a queste; per chi loda o biasima, è il bello o il turpe; e anch'egli riconduce a questi tutto il rimanente ".

§ 5. Siffatta distinzione rimane in gran parte anche nell'eloquenza moderna, sebbene il mutar dei tempi, delle istituzioni e delle circostanze abbia portato non poca variazione anche in questo genere letterario. Rimane, per necessità delle cose, l'eloquenza giudiziale, che si suol chiamare ora *dei tribunali*, o *forense;* rimane la deliberativa, coi nomi d'eloquenza *parlamentare*, o *politica;* ma la dimostrativa ha

preso aspetti e forme nuove, che non poteva avere nell'antichità: prima e massima fra tutte l'*eloquenza sacra,* che comprende le orazioni di vario genere, che intendono a ammaestrare i Cristiani nelle verità della loro fede e nei doveri religiosi e morali della vita loro; l'*accademica,* che comprende i discorsi che, con fine didascalico, o critico, o laudativo, si pronunziano nelle riunioni di gente dotta o studiosa; finalmente l'eloquenza *civile,* che comprende i discorsi d'argomento civile, politico, sociale pronunziati in pubbliche riunioni di popolo non rivestito d'alcuna autorità deliberativa. Naturalmente anche qui la diversità del fine e dell'uditorio potrà portare nel modo del comporre le orazioni diversità considerevoli.

a) L'eloquenza forense non è venuta mai meno, perchè mai non sono mancati i processi nè i giudizi. Ridotta, nelle tenebre del Medio Evo, a ispide serie di citazioni giuridiche e di allegazioni testimoniali collegate da brevi formule consecutive, ebbe lungamente come linguaggio proprio, il latino più o meno imbarbarito delle scuole, nel quale i dottori esponevano i loro ragionamenti, le conclusioni, i pareri, e i notai stendevano le sentenze. Allora davvero mal si poteva chiamare eloquenza: ma col rinascimento degli studi e con la cognizione degli esempi dei classici, risorse anche il desiderio di parlare ornatamente ed efficacemente nel sostener le cause così civili come criminali, e si ebbero e si hanno spesso bellissime orazioni, o *conclusionali,* come si chiamano per lo più quelle che ragionano di materia civile; o *requisitorie,* pronunziate dagli accusatori, che ora sono sempre magistrati, o *difese,* dette dagli avvocati, nelle cause criminali.

b) L'eloquenza deliberativa non potè aver similmente una tradizione continua. Ridotta già in miserissime condizioni sotto l'impero, dovè cessare del tutto, quando quasi non ci fu più Stato; nei municipi s'aveva altro per la testa, che fare dei bei discorsi; nei comuni potè un po' risorgere, ma certo senza intendimenti artistici. A ogni modo, non ne rimane vestigio: nei libri delle deliberazioni delle nostre repubbliche si hanno magrissimi sunti, fatti in latino dai notai, dei discorsi, che nei consigli ciascuno pronunziava probabilmente in volgare. Anche qui entrò poi il desiderio del parlare più adorno e più splendido, nel Rinascimento; ma più che altro, nelle orazioni, che si pronunziavano nelle ambasciate solenni, e che per tutto il secolo XV furono quasi sempre composte in latino e modellate per lo più sulle ciceroniane. Del secolo XVI ne troviamo alcune scritte

in volgare, specialmente da oratori fiorentini; ma è un'efflorescenza fugace. Muore a mezzo quel secolo ogni vera vita politica italiana, e tace così per circa tre secoli questo genere d'eloquenza, che torna a rivivere nel secolo nostro nei parlamenti e nei consigli pubblici, onde il nome di eloquenza *parlamentare* o *politica*.

c) L'eloquenza *sacra* è un portato del Cristianesimo. Il Salvatore, che si diceva mandato ad evangelizzare i poveri, e dava ai suoi Apostoli la gran missione: Andando, ammaestrate tutte le genti:[1] dava alla sua Chiesa un ufficio, che nessun'antica religione aveva avuto: *le apriva sui labbri*, secondo l'espression del poeta, *il fonte della parola*. Indi fino dai primordi della Chiesa, i sacerdoti, parlando ai fedeli convenuti nei templi, presero ad ammaestrarli delle verità e dei doveri religiosi, illustrando, generalmente, qualche punto del Vangelo o di qualche altro libro santo, e su quello ragionando quasi famigliarmente e affettuosamente, come padri a figliuoli; onde il nome di *omelía*, che in greco significava conversazione,[2] e che è rimasto ora ai discorsi che ai propri diocesani rivolgono i vescovi. Le altre orazioni sacre si chiamano presso di noi *prediche*, se contengono l'esposizione dottrinale di qualche punto di fede; *panegirici*, se il racconto della vita di qualche santo, che si proponga ai fedeli, come esempio di qualche insigne virtù. S'è così conservato questo nome nel senso, che ebbe presso i Latini, e gli oratori sacri han pur cercato sempre di fare i panegirici più adorni e più splendidi delle altre prediche, quasi cercando d'emular più dappresso la magnificenza dell'eloquenza dimostrativa classica; ed a me pare che, generalmente parlando, ne siano riusciti assai meno eloquenti in quelli, che nelle prediche. Il fine dell'eloquenza sacra è ben diverso da quello dell'eloquenza epidittica antica, dalla quale gli oratori si ripromettevano forse più che nessun altro frutto, accrescimento di fama, onde si narra che Isocrate lavorasse intorno al suo celebre *panegirico* dieci anni. L'oratore sacro deve cercare d'ammaestrare il popolo, e però di adattarsi alla sua intelligenza, pur ingegnandosi di sollevarlo, per quanto è possibile, alla considerazione delle profonde verità e degli altissimi fini, che la Religione propone al Cristiano. Potrà spesso essere aiutato in questo anche dalla forza del sentimento che gli porrà sul labbro espressioni infocate e potenti; ma dovrà guardarsi dall'ostentare grande erudizione, e da quei voli della fantasia, nei quali non possa seguirlo l'immaginazione di chi l'ascolta. Deve, insomma, andar diritto al suo fine di giovare agli ascoltatori, che non debbano, secondo una nota espressione dantesca, tornare *dal pasco pasciuti di vento;* non mettersi in testa di piacere o di farsi ammirare come parlatore

[1] S. Matteo, XXVIII, 19. Cfr. S. Luca, IV, 18, VII, 22.

[2] *Homilia*, dal tema, onde viene il verbo *homilein* essere insieme, conversare.

forbito, nè come grande oratore. Tale non è, se non chi esprima quello che sente fortemente e profondamente, e possa però congiungere con l'altezza necessaria dei concetti e la dignità della forma che è richiesta dalla nobiltà del fine, una certa affettuosa semplicità, quale può ammirarsi a quando a quando nelle prediche del *Quaresimale* del Segneri, che sono il miglior monumento dell'eloquenza sacra italiana.[1]

d) S'accosta al genere della dimostrativa anche l'*eloquenza accademica*. Dal nome d'una divinità attica si chiamò *Accademia* la scuola di Platone, che si radunava nei boschetti sacri a quella divinità; e per riverente memoria del gran filosofo, si chiamò *Accademia* una riunione di dotti, che si raccolsero in Firenze per istudiarne le dottrine, negli ultimi anni della vita di Cosimo il vecchio, e durarono così fino alla fine del secolo XV. Il medesimo nome si presero altre simili riunioni fondate con altri fini in ogni parte d'Italia, e che furono dal secolo XVI in poi numerosissime. Nelle varie tornate, gli Accademici si occuparono di discussioni dottrinali, o lessero componimenti e dissertazioni, o recitarono orazioni vere e proprie, intorno alle materie, pel cui studio si radunavano; lessero talvolta anche gli elogi di qualche principe, che li proteggesse, o di qualche accademico morto, o di qualche uomo celebre per meriti letterari, o scientifici.

Il nome d'accademie si estese poi alle università o atenei; e le orazioni inaugurali, che all'apertura dei corsi scolastici in queste si pronunziarono, o altre, che si costumarono recitare talora in occasione di conferimenti di lauree, o di onoranze di professori, o in altre, parvero dello stesso genere di quelle, che si dicevano nelle accademie; onde formarono insieme con quelle il genere dell'eloquenza accademica, che fu, come la sacra, ora dottrinale, ora laudativa; ma, per non esser rivolta al popolo, sibbene a un numero relativamente ristretto di persone colte, e talora veramente dotte, potè assumere a volte un linguaggio più sostenuto e più remoto dall'uso comune. Talvolta poi, nelle accademie, avvenne che si facessero certe tornate sollazzevoli, nelle quali uno degli accademici recitava, per divertimento degli altri, una *cicalata*, o *lezione da burla*, che era come la parodia di questo genere d'eloquenza, e dove, sotto le frasi strane o altitonanti, la vera eloquenza naturalmente spariva.

---

[1] Molto inferiori tuttavia a quelle di molti sacri oratori francesi; e sempre per il troppo studio degli splendori oratorii. Al Bonghi, che nella IX delle sue *lettere critiche* espose certe considerazioni, che potrebbero esser lette utilmente da chi deve coltivare questo genere d'eloquenza, parve effetto di poca vivezza del sentimento religioso, sopraffatto dal desiderio di compiacere il gusto degli uditori: onde nasceva difetto di finezza e novità d'osservazione, e di delicatezza di mente e d'animo, e abuso dannoso dell'immaginazione (p. 97-100).

e) L'eloquenza civile per la qualità degli argomenti si accosta forse anche più delle altre all'epidittica dei Greci, sebbene qualche volta l'indole esortativa possa in parte ravvicinarla alla deliberativa. V'appartengono, per es., i discorsi che candidati, deputati, ministri pronunziano in certe riunioni, per esporre le loro idee politiche; quelli, che altri dicono a simile scopo in comizi popolari; quelli coi quali i generali cercano di animare o infiammare i loro soldati, e che talora si pubblicano anche altrimenti e ricevono il nome di *proclami;* nei quali tutti la rapida e vibrata espression dei concetti, la robusta potenza di certe frasi, che non di rado giungono sole all'orecchio del numeroso uditorio, assicurano spesso maggior favore a chi parla, che non la bontà o l'altezza dei concetti medesimi. Le dotte orazioni, che nel secolo XVI si pronunziarono a Firenze, per incorare e ammaestrare le milizie cittadine, con quelle citazioni di Omero e d'Aristotele e coi ragionamenti sull'amor della patria, e sul viver politico, e sull'opportunità o bontà della milizia, dovetter fare tutt'altro effetto, che i vibrati e grandiosi proclami di Napoleone I, che rammentava i pericoli superati e le conseguite vittorie, e con frasi di grande effetto sapeva eccitare ardore di pugna e bramosia d'onore.[1]

§ 6. A ogni modo, se togliamo il genere dell'eloquenza civile, che le condizioni dei luoghi e la qualità o quantità degli ascoltanti rendono spesso tumultuoso e incomposto e sciolto da ogni regola d'arte; anche l'eloquenza moderna segue in grandissima parte i dettami delle antiche scuole, secondo i quali furono composte le loro orazioni maravigliose da Demostene e da Cicerone. I quali dettami comprendevano anche quanto abbiamo esposto nella prima parte di questi *elementi,* poichè gli antichi ogni studio del comporre ordinavano, come abbiamo accennato, all'esercizio dell'arte del dire; onde venne che si chiamasse col nome di *retorica* l'arte del comporre e dello scrivere in generale.

[1] Son degne di nota, a questo proposito le parole, che il Guerrazzi fa rivolgere da Andrea Doria a Luigi Alamanni nel c. IV dell'*Assedio di Firenze:* " Le parole, quando inferociscono i soldati, buone; senza i soldati, siccome sempre infelici, le più volte ancora ridicole. Io, quando dal ponte della mia galera, il guardo teso sul mare, scorgo da lontano le vele nemiche, già non conforto i miei compagni rammentando la virtù latina, le glorie liguri; e' non m'intenderebbero; addito loro le galere, e dico: " Prodi uomini, voi lo vedete, il nemico ci stringe; il vento ha in fil di rota, e a noi riesce impossibile la fuga; nè voi d'altronde avete fuggito fin qui. L'armata avversa supera di un terzo la nostra, ma la nostra è munita senza pari, governata da voi, capitanata da me Andrea Doria soprannominato *buona fortuna.* Su via, apparecchiate le armi: vincendo, nostre diventeranno le ricche spoglie, nostri i riscatti dei prigioni, la gloria nostra; perdendo, diventeremo poveri, e infami per aggiunta ".

Qui accenneremo in parte, perchè troppo sarebbe seguire gli antichi in tutti i particolari ammaestramenti che davano, quanto più dappresso si riferisce ai componimenti di genere commotivo, cercando d'illustrare il tutto con esempi presi promiscuamente dagli oratori nostri, perchè, sebbene gli antichi si riferissero sempre di preferenza alle orazioni del genere giudiziale,[1] pure in gran parte le stesse leggi trovano applicazione anche in quelle degli altri generi.

I. 1°. E, per rifarci da quanto spetta all'invenzione, la prima cura dell'oratore ha da esser sempre quella di formarsi un'idea chiara di quel che i retori chiamano lo *stato* della questione, cioè a dire del punto principale, del cardine, su cui tutti i suoi ragionamenti s'aggirino; di quello, insomma, che soprattutto gl'importi di mettere in sodo. Riducono essi poi gli *stati* possibili a tre formule, che tutti gli esprimano, cioè *se sia, che cosa sia, di che genere sia,* o *che stima se ne debba fare.*[2] Così, per es., Cicerone si propose il primo stato nella difesa di S. Roscio Amerino accusato di parricidio, prendendo a dimostrare che Roscio *non aveva ucciso* il padre suo; ma quando parlò in difesa di T. Annio Milone, non negò l'uccisione di Clodio per opera dei servi di questo, ma negò che fosse delitto d'omicidio, perchè non è omicidio uccidere alcuno per difendersi dalle insidie di lui: che fu un proporsi il secondo stato della questione; come si propose il terzo nel seguito dell'orazione medesima, quando, ammesso per un supposto che Milone fosse stato omicida di Clodio, sostenne che sarebbe stato da lodare e non da biasimare, per aver levato di mezzo un cittadino alla Repubblica tanto pernicioso. Un simile stato della questione è, nella nostra letteratura, quel della prima parte dell'*Apologia* di Lorenzino dei Medici, che non nega d'avere

---

[1] " Nessuno dei nostri, fa dire Cicerone ad Antonio, attende all'eloquenza, se non per farsi onore nelle cause forensi " (*De orat.*, II, 13).

[2] " Tre sono, al tutto, i generi che posson cadere in discussione e controversia: Che cosa si faccia, o sia stato fatto, o sia da fare; o: quale sia; o: come si debba chiamare. Poichè quel che alcuni greci aggiungono, se sia stato fatto a buon diritto, è compreso nel secondo: quale sia ". CIC., *De orat.*, II, 26; cfr. I, 31. Invece QUINTIL., *Inst., orat.*, III, 6, dove espone le varie opinioni di retori greci e latini intorno agli *stati*, tiene la distinzione in quattro, osservando come certe cose, non lodevoli naturalmente, pur siano concesse dal diritto, e certe altre in sè giuste siano dalla legge vietate (261).

ucciso il duca Alessandro, nè il modo dell'uccisione, ma sostiene d'aver ben fatto a liberare così Firenze dal suo tiranno.

2°. Stabilito il punto principale, lo stato della questione, son da ricercare con attenta considerazione i vari *argomenti*, che possono aiutare a provarlo e dimostrarlo.

Variano questi naturalmente col variar delle cause, nè avrebbe potuto alcuno determinarli tutti; ma li riducevano i retori sotto certe serie o categorie, raggruppandoli secondo certe loro qualità generali; e così ridotti li chiamavano *luoghi*, o *luoghi comuni*, o *topici*, dal greco *tópos*, che appunto voleva dir luogo. E li dividevano primieramente in argomenti *intrinseci* e in *estrinseci* tratti i primi dalla causa stessa e dalla natura delle cose di cui si ragionava; gli altri da cose estranee, ma che colla causa stessero o si potessero mettere in qualche relazione.[1]

a) Per ricordarne alcuni, si poneva fra i primi la *definizione*, molto rilevante soprattutto in quelle cause, che si proponevano il secondo stato della questione, fra i tre citati più sopra. L'adoperano, in fatti, spesso, come ognun sa, e gli accusatori e gli avvocati, nel ricercare se siano o non siano nel fatto che s'imputa all'accusato, gli *estremi* del delitto, che gli si appone; i quali non sono in sostanza, se non i caratteri di quel delitto, gli elementi, che ne formano la definizione. Nè solo potrà ricorrere tale argomento nell'eloquenza giudiziale. In fatti, per dirne una, nella predica quarta del *Quaresimale* del Segneri, che s'aggira tutta sul desiderio, anzi sulla fame, che si dovrebbe avere, e non si ha, della divina parola, secondo la sentenza evangelica scelta come testo da illustrare: " Non di solo pane vive l'uomo, ma d'ogni parola, che proceda dalla bocca di Dio "; noi troviamo che la dimostrazione incomincia così (§ 2); " È la fame un appetito acutissimo, il quale ha questo di proprio, che rende l'animale sollecito a procacciarsi il desiderato ristoro; e così non lascia posare nè i cervi, benchè timidi, nei loro antri; nè i capri, benchè imbecilli, nelle lor tane; e fa che insino gli uccellini medesimi, abbandonando con gravissimo rischio gli amati nidi, calino in terra,

[1] Cic., *De orat.*, II, 39. Tuttavia con un altro criterio li aveva divisi Aristotele (*Rhetor.*, I, 2, 2) in argomenti *dell'arte (éntechnoi)* e *fuori dell'arte (átechnoi)*: questi non apprestati dall'oratore stesso, ma già prima esistenti, come i testimoni, le torture, i documenti etc.; quelli, che l'oratore poteva da sè escogitare e far rilevare, secondo le norme dell'arte; e alla distinzione aristotelica si attiene altrove Cicerone medesimo (Ivi, II, 27), e così Quintiliano (*Inst. or.*, V, 1; 370); ma in fin dei conti, gli *éntechnoi* corrispondono agli intrinseci, perchè l'oratore li ricava con arte dalla considerazione della cosa di cui si occupa; gli altri, come appare anche dagli esempi addotti da Aristotele, agli estrinseci.

e qui s'espongano per un vil grano di miglio a dar nelle panie di mille cacciatori insidiosi, che, quasi taciti ladroncelli, gli attendono ad un boschetto. Che dunque? Pare a voi di aver veramente una fame ansiosa della parola divina, mentre neppur essa è bastevole a trarvi, se non di rado, dai vostri tetti, e condurvi in luogo così splendido, così sicuro qual'è la chiesa, dove nessuna violenza temer potete nel provvedervi di cibo, nessuna insidia, nessun insulto, anzi nessun dispendio, per minimo che esso sia? „

Si pongono similmente fra gli argomenti intrinseci le *cause* e gli *effetti* ed i *fini*, che possono assai contribuire a far apprezzare i fatti a quel modo che si deve, e sono pertanto di non poca importanza nelle cause giudiziali, che si propongono il secondo o il terzo stato della questione, e nelle deliberative, nelle quali per lo più si argomenta dagli effetti probabili dei provvedimenti, che si discutono; e così anche in quelle d'ogni altro genere. Lorenzino dei Medici giustifica, nell'*Apologia,* l'opera sua dal fine, che ve lo spinse, di liberare la patria dalla tirannide di Alessandro, e il suo modo di condursi dopo il fatto, con la discussione delle vie, per le quali più probabilmente poteva conseguire quel fine; e certo i giudici sentenzieranno differentemente chi abbia ferito qualcuno, che sia poi morto, se sarà provato che della morte di questo fossero o non fossero la vera causa quelle ferite. Così Filippo Parenti, in una orazione molto eloquente, che non recitò, ma fece porgere all'imperator Carlo V, lo esortava a liberar Firenze dalla tirannide medicea, mostrando come a lui ne sarebbe venuto e onore e utile grandissimo; e dagli effetti parimente argomentava il Segneri, quando cercava d'ispirar nei suoi uditori l'orrore della maldicenza, mostrando che perniciosi effetti producesse, come vipera di lingua trisulca, e in coloro, di cui si mormorava, e in coloro coi quali si mormorava, e infine in coloro stessi che mormoravano (*Quares., pred.* XIV; v. particolarmente § 5). Tutti argomenti intrinseci, perchè causa ed effetti, fine ed opera sono così intimamente connessi, che l'una cosa non si potrebbe immaginar separata dall'altra.

Altri argomenti intrinseci si comprendono nel nome comune di *aggiunti;* e son tutti i particolari del *tempo*, del *luogo*, del *modo*, che accompagnano necessariamente ogni azione; i *mezzi* adoperati a eseguirla; le *qualità* delle persone, che vi hanno avuto che fare; tutte cose di somma importanza, non solo a fare apprezzar debitamente il valore dei fatti, ma anche a determinare se avvennero o non avvennero nel modo che si narra. Sono pertanto ricercatissimi nelle cause, che si propongono il primo stato della questione, nelle quali, per es., è frequentissimo che si cerchi la cosiddetta prova dell'*alibi* (parola latina, che significa *altrove*), che sta nel dimostrare come,

nel tempo, in cui avveniva qualche cosa, alcuno era lontano dal luogo, dove quella avveniva, sicchè necessariamente gli verrebbe a gran torto imputato d'avervi avuto parte.

b) Nè è minore l'importanza degli argomenti, che chiamano estrinseci. Tali in fatti sono, a mo' d'esempio, le *leggi*, naturali o divine, o umane che siano, secondo le quali sarà da giudicar qualche fatto o buono o malvagio, e da assegnargli o lode, o biasimo, o piuttosto un certo premio, o una certa pena, che un'altra; tali i *documenti* atti a dimostrare la verità dei fatti intorno a cui si discute; tali le *testimonianze* di coloro, che, pur non avendo avuto parte diretta o attiva in un fatto, si trovarono a esserne spettatori, o n'ebbero in qualche altro modo notizia, che i giudici vedranno se possano tener per sicura. Inutile il dire quanto se ne siano giovati gli antichi e quanto se ne giovino i moderni in ogni genere di cause, e come cerchino, e più cercassero, di avvalorarle coi *giuramenti*, più solenni attestazioni della verità, di cui si chiama in testimonio Iddio stesso a tutte le cose presente e che tutto sa. Nè è ignoto come si ponessero un tempo malauguratamente fra gli argomenti estrinseci anche i *tormenti*, o *torture*, con cui si cercava crudelmente e stoltamente di levar di bocca agli imputati la confessione della verità; e i retori ponevano anche quelli fra gli altri *luoghi topici!*[1] Sono parimente argomenti estrinseci i *segni*, o *indizii* svariatissimi, dai quali si può in qualche modo argomentare o l'operato o l'intendimento di chicchessia; come sono i *corpi di reato* ritrovati, gli atti o le parole, che possano rilevare lo stato dell'animo di qualcuno, e che, sebbene non abbiano attinenza diretta col fatto, pur vi si possano porre in qualche modo in relazione. Infine, usatissimi in ogni genere di eloquenza e considerati da molti[2] come argomenti intrinseci, le *analogie*, gli *esempi*, pei quali si cerca di far meglio apprezzare un fatto, ravvicinandogliene uno o più altri simili o dissimili, ma della stessa natura e ben noti e sicuri, di valore o uguale, o maggiore, o minore, secondo che all'oratore meglio conviene, e inferendone il modo, in cui si vuole apprezzato il fatto, di cui si ragiona, o, come dicono, *da pari a pari*, o *dal più al meno*, o *dal meno al più.*[3] Così se ne

---

[1] Vedi, per tacer d'altri, QUINT., *Inst. or.*, V, 4; 373-374. Ed è notevole come ne ragiona Aristotele (*Rhetor. ad Alexandr.*, XVI, 1-2): " *Quando ci giovi di darle valore*, diremo *la tortura più credibile dei testimoni*, perchè a questi può essere utile il mentire, ma ai tormentati è utile dire il vero; *quando poi tu voglia toglier fede alle torture*, allora è da dire che i servi mentono per odio ai padroni, o confessano cose non vere per liberarsi presto dai tormenti; e certi uomini liberi mentiscono anche contro sè stessi, perchè cessi più presto il loro supplizio ".

[2] Così da Cicerone (*De or.*, II, 40). Sono invece estrinseci *(ex iis quae extrinsecus adducuntur in caussam)* per Quintiliano (*Inst. or.*, V, 11; 435). Più strano è che alcuni, com'egli attesta (Ivi, 449), seguendo, come lui, la distinzione aristotelica, potessero tenerli non solo per estrinseci, ma per estranei all'arte *(átechnoi)*.

[3] Generalmente si dicono con formule

giovò, argomentando dal più al meno, Lorenzino dei Medici nell'*Apologia* più volte ricordata, quando rispose a chi lo rimproverava d'aver ammazzato un congiunto: " Che se le leggi non solo permettono, ma astringono il figliuolo ad accusare il padre in caso che ei cerchi di occupare la tirannide della sua patria, non ero io tanto più obbligato a cercar di liberare la patria già serva con la morte di uno, che, quando ben fusse nato di casa mia (che non era) a loro modo, sarebbe stato bastardo e lontano cinque o sei gradi da me? E se Timoleone si trovò ad ammazzare il proprio fratello per liberar la patria e ne fu tanto lodato e celebrato, che ne è ancora; perchè averanno questi malevoli autorità di biasimarmi? " Dal meno al più invece argomenta, per es., il Segneri, nella predica bellissima sulla cura che devono avere i genitori dei figliuoli, dove, dopo aver dimostrato, che ogni altro è obbligato a procurare "il bene di questi per legge civile, la quale è meno stringente " e i genitori " per istruzion naturale, la quale è di gran lunga più rigorosa "; soggiunge: " Ma s'è così, oh Dio, che timore non dovrete aver dunque voi, quando trascuriate una simile educazione? Imperciocchè, se tanto conto dovrà rendere il Principe, se tanto il Prelato, se tanto qualsivoglia altro, per cui colpa succede l'eterna perdizione del vostro figliuolo; quale ne dovrete rendere dunque voi, padri, quale voi, madri, se succede per colpa vostra? Potrete voi punto sperare di discolpa, se quelli tanto riceveran di rimproveri? Potrete voi punto impetrar di pietà, se con quei tanto si userà di rigore? (*Quares.*, XXV, 3).

3°. Ma qui noi cominciamo a toccare di un'altra parte dell'invenzione oratoria, che è il metodo del ragionamento, cioè il modo, col quale dai vari argomenti si possono inferire le conseguenze, che piaccia o prema all'oratore di mettere in sodo, per farne persuasi coloro, che l'ascoltano.

Il ragionamento non dà vita alle verità o verità alle affermazioni; ma soltanto cerca di render chiara a tutti una verità, che non è di per sè evidente o lampante: prende però sempre le mosse da cose, che gli ascoltanti sappiano o riconoscano certamente per vere, per condurli, col lume di quelle, a riconoscere la verità di certe altre; consiste pertanto, in sostanza, in un confronto fra certi fatti e certi altri, fra certi giudizi e certi altri, che ne metta in luce la verità. In ciò fare segue l'una di queste vie: o, propo-

latine *ex pari*, o *ex maiori ad minus*, o *ex minori ad maius* etc. (V. Cic., *De or.*, II, 40). *Analogia* greco, astratto di *análogos* conveniente, proporzionato.

nendo la considerazione di qualche fatto particolare, come faceva Lorenzino citando l'esempio di Timoleone, giudica che si debba un fatto dello stesso genere similmente apprezzare; e procede per *analogia;* o ne inferisce, come legge universale, che tutti i fatti simili debbansi apprezzare allo stesso modo; e si dice allora che procede per *induzione;* [1] o, richiamando alla mente degli ascoltanti un assioma (cioè a dire una verità sicura di quelle che gli uomini riconoscon per vere senza bisogno di sentirsele dimostrare), o una verità generale già dimostrata, o un postulato (cioè proposizione conceduta come vera) pur generale, dimostra che la sua asserzione, la sua tesi non è altro, che un caso particolare, che in quella verità si comprende; e procede allora per *deduzione.* [2] Metodi frequentissimi così nel ragionamento scientifico, come nell'oratorio, e tutti accettati con fede da chi li ascolta; sebbene l'ultimo sia più ineluttabile, come quello che, fondandosi in un principio generale accettato per vero, non lascia adito al sospetto che qualche fatto nuovo diverso dai casi particolari considerati possa venire a chiarir fallaci o manchevoli le leggi stabilite fondandosi solamente su quelli. [3]

4°. Intorno alla deduzione, pertanto, più s'intrattennero i trattatisti, sottoponendola a leggi rigorose, che assicurassero il retto procedere di un ragionamento di così grande autorità; le quali non citeremo qui tutte, perchè non facciamo un trattato di logica; ma ci contenteremo di accennare le principali *forme dell'argomentazione,* che sono, per dir così, come le formule algebriche, alle quali può

---

[1] Dal verbo *inducere,* quasi introdurre. Cfr. *inferire* (concludere argomentando), da *inferre* portar dentro.

[2] Da *deducere* condur giù; e però da un concetto generale, quasi superiore, concludere cose più particolari, o di minore importanza.

[3] L'induzione, invece, lo fa nascere facilmente, almeno nelle scienze speculative. Così, per es., non parrà troppo sicura la norma per *ordinare un regno buono,* che il Machiavelli *(Disc.,* I, 10) ricava dalla sola considerazione, che nell'impero romano " tutti gl' Imperadori, che succederono all'imperio per eredità, eccetto Tito, furono cattivi; quelli che per adozione furono tutti buoni, come furono quei cinque da Nerva a Marco ". Similmente non parrà troppo persuasivo lo Spencer, quando, p. es. *(Essais,* I, VI, dell'ediz. cit.: *l'utile et le beau),* dall'osservar quanto abbia talvolta di pittoresco una campagna selvaggia, o una fortezza diroccata, e come certe antiche credenze o superstizioni offrono buon giuoco ai poeti e agli artisti, argomenta che il bello sia o appaia, per naturale evoluzione psicologica, quello che un tempo è stato utile, ma ora non serve più. Non mancherebbero esempi da contrapporre e di cose utili che s'ammirano per molta bellezza, e di cose che, pur non servendo più, non sarebbero da nessuno riputate belle.

ridursi questa specie di ragionamento, quale si nasconde sotto gli splendori e le grazie della forma oratoria.

a) Principalissima è la forma del *sillogismo,*[1] serie di tre proposizioni, in cui si manifesta, per così dire, tutto il meccanismo della deduzione. Il quale riposa tutto quanto su questi due principî generali e assiomatici, che *se due cose convengono con un'altra, convengono anche fra loro* (se è $A = B$ e $B = C$, è pur certamente $A = C$); e *se di due cose l'una conviene con una terza, e l'altra no, esse fra loro certamente non convengono* (se è $A = B$ e $B \gtrless C$, è anche $A \gtrless C$).

Ogni affermazione, per quanto complicata, può in sostanza ridursi ad una proposizione composta di un soggetto e di un predicato di qualsivoglia forma, che si giudichi e sentenzii convenirgli o non convenirgli. Per accertarci se gli convenga o no, prendiamo un terzo termine, che serva come termine di paragone fra quelli della proposizione da dimostrare; e scegliamolo tale, che all'uno dei due necessariamente e manifestamente convenga, perchè da due disuguaglianze non potremmo nulla inferire (se $A \lessgtr B$ e $B \lessgtr C$, non potremo conchiudere nè che sia $A = C$, nè che non sia); e se questo termine avrà poi convenienza anche con l'altro, ne conchiuderemo la convenienza del soggetto col predicato nella proposizione da dimostrare; se no, ne inferiremo il contrario. Il termine di paragone, che si chiama *termine medio,* deve scegliersi tale, che abbracci, per maggior generalità di concetto, il soggetto della proposizione da dimostrare, che si chiama *termine minore,* sicchè tutto quello che a lui si conviene debba convenire anche a questo, che in lui è come compreso; il predicato poi, che, come tale, è preso in senso generalissimo, si chiama per questo *termine maggiore.*

Il sillogismo è pertanto formato di tre proposizioni, una delle quali ha per soggetto il termine medio e per predicato il maggiore, e si chiama *premessa maggiore,* perchè ha significato più generale delle altre; un'altra, che si chiama *premessa minore,* perchè di significato men generale, ha per soggetto il termine minore e il medio per predicato. Com'è facile intendere, esse contengono i successivi confronti, che si fanno del termine maggiore e del minore col medio. Quel che ne deriva, o se ne deduce, o conclude, si esprime in una terza proposizione che si chiama *conseguente,* ed ha per soggetto il termine minore e per predicato, positivo o negativo secondo i casi,

---

[1] Greco, da *syn* con, insieme, e *logìzesthai* considerare, calcolare.

il termine maggiore. È questa la proposizione che s'aveva da dimostrare, la verità da mettere in chiaro, e che tale apparisce, mostrandocisi come un caso particolare inchiuso nel concetto generale e sicuramente vero, che è espresso nella premessa maggiore.[1]

Così, per es., il Segneri, quando volle dimostrare (*loc. cit.*) essere i genitori sopra ogni altro obbligati a curare l'educazione dei loro figliuoli, che è quanto dire il loro morale perfezionamento; ricorse a un concetto più generale, nel quale quello di genitore fosse compreso, cioè a quel d'ogni causa generatrice di qualche effetto, e stabilito il confronto fra questo concetto e quello del perfezionar degli effetti, fermò il principio generale che *a quella cagione, la quale ha generato un effetto, a quella parimenti appartiensi il perfezionarlo quanto ella può* (premessa maggiore); onde, essendo i genitori la cagione generatrice dei figliuoli (premessa minore); ne conseguiva che a loro massimamente s'apparteneva il perfezionarli (conseguente).

b) Vero è che questa forma del sillogismo non si troverà facilmente così semplice e intera nei ragionamenti degli autori, e massimamente nelle orazioni. Più facile sarà incontrarla nella forma accorciata dell'*entimema*,[2] in cui l'una delle due premesse, come di per sè manifesta o facile a sottintendersi, viene taciuta. Così nel luogo testè ricordato del Segneri è taciuta la premessa minore; perchè s'intende da sè che i genitori sono la causa generatrice dei figli; e Filippo Parenti faceva una serie di entimemi, tacendo come superflue le premesse maggiori, quando diceva a Carlo V: " Disponti adunque, clemente Cesare, a compiacere a' giusti preghi della repubblica fiorentina, *la quale con desiderio ti chiama e in te solo si rimette, perchè sei giusto; te solo riguarda, perchè sei pietoso; in te ha posto ogni sua speranza delle sue miserie, perchè si ha presupposto che tu non gli possa mancare, perchè sei benigno; credo che tu non la*[3] *voglia, sola di tutte le città alla tua Maestà ossequenti, lasciarla afflitta e sconsolata, perchè sei misericordioso;* etc. "

c) Talvolta invece avverrà che il sillogismo si presenti in forma ampliata e allargata, perchè sembra buono o necessario all'autore di aggiungere alle premesse, o almeno ad una di quelle, la sua dimostrazione. Questa forma, che si chiama *epicherema*,[4] è frequentissima; ma non se le possono assegnar limiti, perchè quelle dimostrazioni possono esser talvolta lunghissime. Anzi può dirsi che ogni orazione, nella quale lo stato della questione sia stato con esattezza determinato, debba potersi ridurre, se ben condotta, ad uno di tali

---

[1] Se il concetto significato in una delle premesse non fosse vero, il sillogismo non avrebbe valore, e si direbbe *falso per la materia;* se la conseguenza non ne fosse tratta legittimamente, si direbbe *falso per la forma.*

[2] Greco *enthymema* pensiero, concetto.

[3] Pleonasmo della lingua parlata.

[4] Greco: *epicheirema* conclusione; da *epicheirein* metter mano a checchessia.

epicheremi. Così, per es., l'orazione bellissima e famosissima di Cicerone per la legge Manilia, in cui si dimostra prima, con la storia della guerra mitridatica, esser questa un'impresa non ordinaria, che richiede provvedimenti non ordinari e poteri amplissimi in un uomo, se vi sia, non ordinario, che la possa condurre a buon termine; si dimostra poi, come premessa minore, con la storia di tutte le imprese felicemente compiute da Pompeo e massimamente con la mirabile guerra piratica, in cui egli ebbe appunto straordinario potere dittatoriale, che Pompeo è l'uomo singolarissimo, che potrà, se gli si dia autorità straordinaria, condurla a buon fine; e se ne inferisce doversi approvare la legge Manilia, che proponeva appunto che a lui quella così grande autorità si avesse a concedere. Similmente può ridursi a un epicherema la predica XX del *Quaresimale* del Segneri, il quale pone questa premessa maggiore ipotetica, che se Cristo non è Dio, egli fu l'uomo più perfido, più nefando, ch'abbia sostenuto la terra: e la dimostra con dire che tale sarebbe stato, se avesse voluto falsamente farsi tenere come Dio unico ed universale da tutto il genere umano; dimostra poi, con la storia generale della vita di Cristo, con la bontà della sua dottrina, con lo zelo dei seguaci di questa, con la sincera franchezza con la quale Egli mise innanzi a loro persecuzioni e sofferenze d'ogni genere, infine con la vittoria ottenuta in modo così ammirabile e singolare su tutto il mondo, che tale Egli non può essere; e ne inferisce finalmente la sua divinità.

d) Son pur usate non di rado dagli oratori due altre forme d'argomentazione, che hanno sempre per fondamento o elemento principale il sillogismo, sebbene non sia sempre facile a prima giunta ravvisarvelo. Si chiama l'una *dilemma*,[1] ed è, come a dire, la riunione o la fusione di due sillogismi, o meglio di due entimemi, le cui premesse che si esprimono siano assolutamente contrarie; e si fa per togliere all'avversario ogni via di scampo, mostrandogli, che da qualunque più opposto punto si parta, egli ha sempre il torto. In questo modo d'argomentare, le due premesse devono essere scelte così comprensive, che non lascino via di scampo, cioè che non possano permettere altrui di fare una nuova supposizione da quelle diversa;[2] nel qual caso questa forma, altrimenti potentissima, non avrebbe nessun valore. Così la conseguenza che si trae da ciascuna delle due deve essere evidente e sola; cioè non deve esser possibile argomentare da quelle anche qualche cos'altro; perchè in questo

[1] Greco, dal tema del verbo *dialambánein* prendere da due parti.

[2] Come nel dilemma di Dante (*Inf.*, XI, 70 sgg.) veduto più sopra (pag. 36), che Virgilio confuta facilmente ponendo come vera una terza premessa, cioè che vi son gradi nel male, e però nella pena, che gli dà la giustizia divina.

caso il dilemma stesso potrebbe ritorcersi contro chi prima l'avesse fatto.

È notissimo il dilemma opposto da Tertulliano all'ordinanza stranamente dubitosa di Traiano contro i Cristiani d'Oriente, i quali aveva stabilito si tormentassero ed uccidessero, se fossero denunziati e si confessassero cristiani; ma non si cercasse altrimenti di sapere del fatto loro, nè si facesser processi per iscoprirli. " O i Cristiani sono cattivi e pericolosi all'impero; e allora, perchè non ricercarli e processarli? O i Cristiani sono buoni ed innocui; e allora perchè tormentarli ed ucciderli, se tali si scoprono? „

Così è notissimo, come esempio di dilemma vizioso, l'altro, che si racconta, di quello scolaro di retorica, che aveva promesso di pagare il maestro (che si dice essere stato il sofista Protagora) quando vincesse la prima causa: " Io farò causa a te; se vincerò, non ti pagherò, perchè così avran pronunziato i giudici; se perderò, non ti pagherò, perchè non avrò vinto la causa, e sarà segno che tu non mi avrai bene insegnato „. Al quale il maestro rispondeva: " Fa' pure: se vincerai, dovrai pagarmi, perchè avrai vinto la causa; se perderai, dovrai pagarmi, perchè così avranno sentenziato i giudici „. I quali dilemmi non avean valore nessun dei due, perchè vi s'introduceva un elemento nuovo, che si supponeva cavillosamente diverso da quello di prima, mentre non poteva giustamente essere; e si spostava il criterio dell'autorità del giudizio.

e) L'altra si chiama *sorite,*[1] ed è in sostanza un *polisillogismo,* o catena di più sillogismi tali, che il conseguente del primo formi la premessa maggiore del secondo, il conseguente di questo la premessa maggiore del terzo, e così via, finchè non si arrivi alla conclusione, che si vuole. Senonchè, nel sorite, dei conseguenti non s'esprime altro che l'ultimo e delle premesse maggiori soltanto la prima; dei sillogismi intermedi si esprimono soltanto le premesse minori. Si sopprimono, per dir così, le proposizioni comuni, e resta una serie di proposizioni, in ciascuna delle quali diviene soggetto quel che era predicato nell'antecedente; in modo tale, che alla fine, si possa attribuire il predicato dell'ultima al soggetto della prima.

Tale era quello, con cui Filippo Parenti conchiudeva una sua orazione alla milizia fiorentina, sostenendo che, se tutte le potenze d'Italia si fossero parimente fornite d'armi proprie, " e si conserveranno in libertà, ed Italia non sarà più preda de' barbari; imperocchè da' buoni ordini nascon le buone amicizie; dell'amicizie nascono le fedeli confederazioni; delle confederazioni risulta la potenza delle provincie, le quali di poi non sono facilmente dai forestieri assaltate „.

---

[1] Greco *soreites*, da *soreúein* accumulare. *Polisillogismo,* da *polys* molto.

Equivale pertanto a quel che è, nelle matematiche, una serie di uguaglianze, da cui si conchiuda l'uguaglianza del primo e dell'ultimo termine, processo di raffronti non infrequente nelle dimostrazioni geometriche; ma perchè valga, è necessario che ciascuna proposizione sia sicuramente e rigorosamente vera, come devono essere le premesse di un sillogismo, o le singole uguaglianze di una serie matematica siffatta; e che alle stesse espressioni si dia ogni volta esattamente il medesimo significato; poichè ogni più leggiera alterazione di questo può far divenire l'argomentazione sofistica e falsa, come era il famoso sorite, col quale Temistocle si narra prendesse a dimostrare che il suo bambino era l'arbitro di tutta la Grecia, perchè intendeva questo *essere arbitro*, in modi sempre diversi, riferendolo sempre a un diverso ordine di cose.

II. Nè minore studio ponevano i retori intorno alla disposizione, la cui importanza non sarà chi non veda, poichè l'uditorio deve essere come guidato alla persuasione dai ragionamenti dell'oratore, e non potrà ben seguirli, se siano intralciati e confusi. Ma in gran parte dovrà chi parla seguire come ottima guida l'opportunità, e ordinar giudiziosamente la materia, secondo che essa stessa, non che la qualità o la predisposizione degli ascoltanti, richieda.[1]

a) Dicevano i retori che l'oratore deve ammaestrare, commuovere, dilettare:[2] usare pertanto il ragionamento persuasivo, a conseguire il primo scopo; sapere a tempo suscitar qualche affetto, eccitare qualche potente sentimento, per giungere al secondo; usar forma viva sempre, e a quando a quando anche gaia e festevole, destando, all'occasione, anche il riso degli ascoltanti, specialmente col mostrar qualche aspetto ridicolo delle opinioni combattute, per non trascurar nemmeno il terzo; ma quando fosse più opportuno usar l'una o l'altra cosa, meglio di tutti poteva giudicarlo volta per volta l'oratore; sebbene pur qualche regola generale si desse. Così pareva da consigliare di porre innanzi qualche argomento molto potente, per guadagnarsi subito un certo consenso degli uditori, che facesse accettare più facilmente per buoni gli argomenti più deboli, che poi si adducessero; ma serbare i potentissimi all'ultimo, perchè dessero come un fortissimo

[1] Cic., *De orat.*, II, 76.
[2] Quintil., *Inst. or.*, VIII, proem.; 658. Cfr. Cicerone, *De orat.*, II, 27, 28, 29, 77, etc.

crollo all'opinione ancora dubbiosa, e lasciassero nell'animo degli ascoltanti un' impressione più viva e più atta a generarvi la persuasione.[1] Similmente, il principio e più ancora la fine dell'orazione parevano i punti migliori per il muover degli affetti, perchè gli animi degli uditori da principio avessero a sentire come una certa simpatia coll'oratore, e poi in sul risolversi, ricevessero come l' impulso potente del sentimento e ne venissero più facilmente, per dir così, soggiogati.[2] Ma pareva, come disse Cicerone, «prescritta dalla natura stessa del dire» una certa general divisione e distribuzione delle parti d'ogni componimento commotivo, per la quale «si dicesse alcunchè prima d'entrare in materia, poi s'esponesse l'assunto, indi se ne provasse la verità, adducendone saldi argomenti e confutando quelli che gli si opponessero, e infine si conchiudesse o perorasse».[3] Era, in sostanza, quel che abbiamo visto richiedersi anche nei componimenti didascalici, solo con l'aggiunta di quel che potesse, specialmente sul principio, conciliare all'oratore gli animi del suo uditorio, e di quanto potesse opportunamente giovare a muover gli affetti. Per Aristotele, al quale tutto questo pareva un di più, da considerar come estraneo all'arte dell'oratore,[4] le parti necessarie dell'orazione erano due solamente: la proposizione *(prôthesis)* e la dimostrazione o argomentazione *(pistis)*;[5] ma, come a quelle cose superflue doveva pur consacrare quasi tutto il secondo libro della sua *Retorica*, così doveva soggiungere che, nel fatto, per lo più, le parti dell'orazione erano quattro: *proemio, proposizione, dimostrazione, epilogo*,[6] cioè quelle accennate nel citato luogo di Cicerone. E poichè le due prime parti sono generalmente riunite e strettamente connesse in un tutto unico nel principio

---

[1] Cic., *De orat.*, II, 77. " Nella turba o nella greggia di mezzo " diceva egli di accumulare gli argomenti mediocri, " poichè per i non buoni non c'è luogo in nessuna parte, " e i leggeri, o frivoli o debolissimi gli sembravano pur da scartare (ivi, 76). Ma quelli, osservava Quintiliano (*Inst. orat.*, V, 12; 451), quando siano molti, " ciascuno di per sè sono leggieri e volgari; tutti insieme fanno effetto, se non come di fulmine, almeno come di grandine ".

[2] Cic., *De orat.*, II, 77: Quintil., *Inst. or.*, IV, 1; 299; VIII, proem.; 658; ma l'uno e l'altro soggiungendo che può essere utile muover gli affetti anche via via nel corso dell'orazione.

[3] *De orat.*, II, 76.

[4] *Rhetor.*, I, 1, 3. Anzi gli sembrava che eccitare compassione ira o simili passioni dell'anima fosse come " traviare il giudice.... come se alcuno storcesse la regola, della quale avesse a servirsi ". Ivi, § 5.

[5] *Rhetor.*, III, 13, 1.

[6] *Rhetor.*, III. 13, 4.

delle orazioni; però si può dire che in ciascuna orazione si distinguano generalmente tre parti principalissime: l'*esordio* o *proemio*,[1] che serve a determinare la materia da trattare e a render gli uditori benevoli, docili, attenti;[2] il *corpo dell'orazione*, o *dimostrazione dell'assunto;* infine la *perorazione,* che serve a dare come l'ultimo colpo all'uditorio e assicurare e corroborare la conclusione finale.

1°. L'*esordio* o *proemio*, è, come dice Aristotele[3] " il principio dell'orazione, com'è nella poesia il prologo e nel suonare del flauto il preludio; poichè tutte queste cose sono principî e come un batter la via a chi vien poi ". Ne distingueva egli più forme e più modi secondo i vari generi dell'eloquenza; e veramente anche ora qualche differenza di questo genere può osservarsi. Così, per es., nell'eloquenza sacra è consueto e opportuno incominciar l'orazione citando un luogo della Sacra Scrittura, che si chiama il *testo* e che determina in certo qual modo lo stato della questione, perchè intorno all'illustrazione di quello si aggira poi tutto il discorso. A ogni modo, due specie di esordi si sogliono ora principalmente distinguere: quello che chiamano in modo un po' curioso *esordio principio* e che è, in sostanza, quel che Aristotele diceva più proprio del genere epidittico, cioè " quasi un saggio dell'orazione, affinchè gli ascoltanti sappiano innanzi intorno a che l'orazione s'aggiri e l'animo loro non penda incerto ":[4] spesso, per es., l'enunciazione di qualche postulato o di qualche verità generale, che aiuti l'intelligenza di quel che seguirà; e quello che si chiama *esordio per insinuazione*, composto di quelle che Aristotele chiamava non senza disprezzo *cose medicinali e comuni,*[5] cioè scuse, o blandizie o proteste intese a render l'uditorio benevolo o all'oratore,[6] o alla causa, e a distruggere ogni prevenzione in contrario. E in questo massimamente non bisogna dimenticare la saggia regola prescritta da Cicerone, che la materia dell'esordio si tragga *dalle viscere stesse della causa,* nè sia tale, da poterla parimente premettere a qualunque altra orazione:[7] nulla è più uggioso di certe generiche scuse della propria incapa-

---

[1] *Esordio* è parola latina pertinente al verbo *exordiri* incominciare; metafora presa dall'arte del tessere, in cui l'ordire è il primo lavoro. *Proemio* greca *(prooímion)*, che viene da *pró* innanzi, e *oîmos* sentiero, via.

[2] QUINTIL., *Inst. or.*, IV, 1; 299, 809.

[3] *Rhetor.*, III, 14, 1.

[4] *Rhetor.*, III, 14, 6.

[5] *Hiatreúmata kaì koinà.* Non le crede utili, se non presso un uditorio cattivo o dappoco *(phaûlon)*, e per gli oratori che, avendo o credendo d'avere alle mani una trista causa, stimano meglio intrattenersi di tutt'altro che della loro materia, come servi che rispondano per ambagi e girigogoli alle severe interrogazioni dei padroni. Loc. cit., § 7, 10.

[6] Mostrando in quest'ultimo o prudenza, o virtù, o benevolenza verso l'uditorio *(Rhet.*, II, 1, 5).

[7] *De orat.*, II, 78.

cità, o preghiere d'indulgenza e compatimento, o dichiarazioni di timida trepidazione, o lodi della sapienza o della benignità dell'uditorio, colle quali certuni si credono quasi in obbligo di cominciare i loro discorsi. Parimente non è da trascurare la raccomandazione di Quintiliano, che l'esordio sia relativamente breve, perchè invece di preparare e disporre gli animi dell'uditorio, non li abbia a stancare.[1]

Come esempio dell'esordio principio, leggi quello che Lorenzino dei Medici premise alla sua *Apologia:*

" Se io avessi a giustificare le mie azioni appresso di coloro, i quali non sanno che cosa sia libertà, o tirannide, io m'ingegnerei di dimostrare e provare con ragioni che molte sono, che gli uomini non debbono desiderare cosa più del viver politico, e in libertà per conseguenza, trovandosi la polizia[2] più rara, e manco durabile in ogni altra sorte di governo, che nelle repubbliche; e dimostrerei ancora, com'essendo la tirannide totalmente contraria al viver politico, che e' debbono parimente odiarla sopra tutte le cose: e com'egli è tanto più prevaluto altre volte questa opinione, che quelli, che hanno liberata la loro patria dalla tirannide, sono stati reputati degni de' secondi onori dopo gli edificatori di quella. Ma avendo a parlare a chi sa, e per ragione e per pratica, che la libertà è bene e la tirannide è male, presupponendo questo universale, parlerò particolarmente della mia azione, non per domandarne premio o loda, ma per dimostrare che non solamente io ho fatto quello, a che è obbligato ogni buon cittadino, ma che io arei mancato ed alla patria ed a me medesimo, se io non l'avessi fatto ".

Qui in fatti non vedi altro se non fermato e stabilito quell'*universale,* su cui l'autore intende di fondare, come sulla premessa maggiore di un sillogismo, la dimostrazione sua. Ben altro vedrai in quest'altro esordio di un'orazione di mons. Giovanni Della Casa, il quale, inviato, nel 1547, dal pontefice Paolo III a Venezia, per indur quella repubblica riluttante, e desiderosa di stare in pace coll'imperator Carlo V, a entrar nella lega che si trattava, per opporsi ai progressi della potenza di questo, fra il Papa, il re di Francia e gli Svizzeri; cerca di mostrarsi mosso unicamente dal desiderio della salute della Repubblica, perchè tanta dimostrazione di benevolenza possa rendere il senato Veneto più inchinevole ad accettare la sua proposta.

" Se alla violenza si potesse resistere in alcun modo fuori che col ferro e coll'armi, io temerei, serenissimo Principe ed eccellentissimi Signori, di poter esser ripreso da voi meritamente di ciò che io son

[1] *Inst. or.,* IV, 1; 313.
[2] Qui sembra da intendere pel viver politico, cioè pel partecipare dei cittadini alla cosa pubblica.

costretto di esporre nel mio presente ragionamento; e stimerei che la materia della quale io favello, fosse alla mia condizione ed al mio presente abito del tutto contraria e difforme.[1] Ma perchè dalla forza non può l'uomo altrimenti difendersi nè aiutarsi, che col vigore dell'animo, coll'armi e colla guerra; io non credo che alcun possa a buona equità biasimarmi, s'io parlerò non volentieri, ma a forza, nè di quello che mi piacerebbe di dire, ma di quello che è necessario di fare non meno a quest'eccelso e magnifico dominio, che al Papa, e ad altri, cioè di procacciare difesa e scampo alla comune salute, alla comune libertà; la quale se ella non è posta in grandissima tempesta, e se ella non è assalita e assediata e circondata da gravissimo pericolo e da superbo ed acerbo nemico, continuiamo la nostra umile e pacifica quiete, chè io non consiglio e non richieggio alcuno che, potendo aver onesta, o ancora dimessa pace, elegga piuttosto utile e gloriosa guerra. Ma perchè, s'io non m'inganno, al nostro ozio e al nostro riposo son già apparecchiati, e poco meno che avvolti e annodati i miserabili lacci e l'aspre e gravi catene di servitù; io prego la Serenità Vostra, e gl'illustrissimi suoi senatori, che si degnino d'ascoltarmi con benigno animo, non come colui che intenda a guastare la vostra pace, ma come quello che procaccia di mantenere la comune libertà: la quale i gloriosi avoli vostri, secondo che io odo, non solo apprezzarono più che gli agi, le morbidezze ed il riposo, ma egli sprezzarono per lei eziandio la vita loro. Sia adunque l'animo vostro alle mie parole intento ed aperto, nè per voi si miri, nè chi io sia, nè di che abito vestito; ma odasi ciò ch'io dico, perchè io non chieggo (quello che non è in alcun modo conveniente) che la mia autorità vi muova, ma le mie ragioni; le quali se elle saranno false e scarse, non le renda la persona mia, nè quella d'alcun altro nè migliori, nè più gravi, ma sieno ricusate e rifiutate da voi; ma se elle avranno il lor debito valore ed il loro legittimo peso, accettatele per buone, e per tali l'usate, non guardando che noi abbiamo grande e giusta cagione di sdegno e d'odio contro l'Imperatore, nè ad alcun'altra qualità o condizione nostra mirando. Perchè io non domando, nè è ragione, che le nostre avversità siano mescolate colle tranquillità vostre, nè con quelle d'alcun altro, nè è la nostra quistione della vita de' religiosi, nè delle loro passioni, ma dello stato e della salute e della libertà vostra. Come voi leggereste dunque alcun libro, non sapendo chi se ne fosse il componitore, così vi prego io, che voi ascoltiate ora me, ed il mio ragionamento con quella medesima equità riceviate nell'animo, che se egli da nascosa e da voi non conosciuta voce vi fosse pòrto e dettato.

" Nel qual ragionamento, acciocchè le mie parole con alcun ordine procedano, io dirò prima del grave e mortal pericolo che soprastà, anzi che tocca e percuote la misera Italia e voi, per la soverchia potenza dell'Imperatore; e appresso dichiarerò che a schifare e fuggire sì fatto pericolo, non si può trovare altro scampo nè altro ricovero, fuorchè un solo senza più, cioè, se voi collegherete le vostre forze,

[1] Poich'egli era sacerdote e ambasciatore del Pontefice.

e l'armi vostre congiugnerete con santa Chiesa, e col Re cristianissimo di Francia; e dopo questo proverò, che se voi accetterete la lega e la compagnia de' sopraddetti principi, voi prenderete buono ed opportuno compenso alla vostra salute; il qual compenso o egli basterà a fermare il corso e l'impeto del comune avversario, ed avremo ozio e sicura pace, siccome io spero e desidero; o se ciò non potrà essere, egli fia sicuramente atto a sconfiggerlo ed abbatterlo, ed avremo gloriosa vittoria e certa e salda libertà.

" Io non saprei bene affermare, serenissimo Principe, quali sieno più, coloro che la potenza e la cupidità dell'Imperatore non conoscono, o coloro che conoscendola e grave e spaventevole riputandola, stordiscono, e come piccioli fanciulli desti la notte al buio, temendo forte, per soverchia paura si tacciono, e soccorso non chiamano; quasi l'Imperatore, come essi facciano zitto o motto, così gli abbia a tranghiottire e divorare incontinente, e non prima. Perlochè io sono in questa parte assai sospeso e confuso, ma nondimeno io prego questi, che, perchè io ridica loro ciò che essi fanno delle forze e dell'avarizia del loro inimico, non accrescano la loro paura per ciò: e questi altri conforto, che quantunque io dica cosa spiacevole ad udire, non m'ascoltino per questa cagione malvolentieri, chè certamente il mio amaro parlare, prestandomi essi grata udienza, dolce e salutifero frutto produrrà ".

Nell'uno e nell'altro di questi esordi si vede compresa, secondochè abbiamo accennato, anche la *proposizione*, cioè indicata e proposta la materia da trattare, quello che l'oratore intende di dimostrare nel corso dell'orazione: Lorenzino d'aver " fatto quello a che è obbligato ogni buon cittadino " e che se non l'avesse fatto, avrebbe *mancato ed alla patria ed a se medesimo;* mons. della Casa tutte le cose, che enumera nel secondo capoverso del luogo citato; dove, anzi, abbiamo anche quella che molti retori, facendone una parte distinta, chiamano *partizione* o *divisione*, cioè una determinazione dell'ordine, che si vuol dare alla trattazione delle parti, in cui sembra necessario dividere un argomento assai complicato.[1]

Può avvenire talvolta che si faccia di meno di un vero e proprio esordio, o, per meglio dire, d'un esordio delle forme esami-

[1] QUINTIL., *Inst. or.*, IV, 5. Avviene non di rado che si trovino anche nel corpo dell'orazione nuove proposizioni e divisioni parziali, dove piaccia all'autore di richiamare più viva l'attenzione dell'uditorio su certi punti particolari della sua dimostrazione. Così Lorenzino dei Medici nell'*Apologia,* dopo aver già dimostrato, adducendo svariati argomenti, che Alessandro era stato un tiranno, soggiunge:

" Ma per non consumar più parole in provar quello ch'è più chiaro del sole, vengo a rispondere a quelli, che dicono, ancorchè e' fusse tiranno, che io non lo dovevo ammazzare, essendo io suo servitore, del sangue suo, e fidandosi egli di me; i quali non vorrei che portassero altra pena dell'invidia e malignità loro, se non che Dio gli facesse parenti, servitori e confidenti del tiranno della patria loro, se non è cosa troppo empia desiderare tanto male ad una città per colpa di pochi; poichè cercano di oscurare la buona intenzione con queste calunnie, che, quando le fussin vere, non arebbono esse forza alcuna di farlo; e tanto più, che io sostengo che io non fui mai servitore di Alessandro, nè egli era del mio sangue, o mio parente, e proverò, che ei non si fidò mai di me volontariamente ".

nate finora, perchè in qualche modo bisogna pur cominciare o esordire. Ciò avviene o nelle cause di poca importanza e difficoltà,[1] o quando, per un impeto di forte sentimento, o per brevità di tempo,[2] o perchè l'uditorio sa già appieno di che cosa si tratta, l'oratore entri senz'altro nella trattazione della sua materia, non curando di darne prima agli uditori l'annunzio, nè di preparare in qualsiasi modo ad ascoltarlo gli animi loro. Tal modo di cominciare subitaneo si chiama latinamente *ex abrupto,* quasi a significare uno scoppio improvviso del sentimento;[3] e molto opportunamente l'usò, nelle due orazioni contro Catilina, Cicerone; la prima volta, quando, scorgendo lo sfrontato cospiratore in Senato, mentre già a tutti eran noti i suoi feroci propositi, lo apostrofò colle veementi parole: " E fino a quando mai, o Catilina, abuserai della nostra pazienza? Quanto tempo ancora ci schernirà il tuo furore? fino a che segno imbaldanzirà la tua audacia sfrenata? Nè le guardie notturne al Campidoglio, nè le scolte che si fanno per la città, nè lo spavento di tutto il popolo, nè il concorso di tutti i buoni, nè questo luogo fortissimo dove s'è raccolto il Senato, nè il contegno e l'aspetto di tutti costoro non ti han per nulla commosso? Non t'accorgi che son manifesti i tuoi disegni? etc. "; l'altra, quando, partitosi Catilina da Roma nella notte, il console si presentò al popolo e così cominciò a parlare dai Rostri: " Pur finalmente, o Quiriti, Lucio Catilina, bollente d'audacia, anelante scelleraggine, che macchinava empiamente la rovina della patria, e voi e questa città minacciava di mettere a ferro e a fuoco, l'abbiam cacciato, o fatto uscire di Roma, o lui che partiva abbiamo accompagnato colle maledizioni. Se n'è andato, è partito, s'è fuggito, s'è dileguato, etc. " Similmente l'adoperò, forse con un po' troppo manifesta imitazione ciceroniana, il nostro Segneri, nel principio della predica del Giudizio: " E fino a quando ardirassi più di abusare di tanta pietà, quanta Dio fin qui si è degnato di dimostrarci? Ha egli finora taciuto non altrimenti, che se fosse stato insensibile ad ogni oltraggio. Ma che? Per questo non sappiamo noi bene, che la pazienza lungamente irritata divien furore? Su, date fiato alle trombe, o voi Angeli destinati per banditori del giorno orrendo, e dimostrate ai protervi, se io dica il vero. Oscuratevi, o cieli, e lor negate spaventosi ogni luce, che non sia di folgori; piovete, o fiamme, " etc. *(Quares., pred.* V); e così nel celebre principio della predica del Paradiso: " Al cielo, al cielo, fedeli miei devotissimi, al cielo, al cielo. Evvi alcuno tra voi, il quale sia vago d'ascendere a tanta gloria? Che più curarci di questa valle di

---

[1] ARIST., *Rhetor.,* III, 14, 6. CIC., *De orat.,* II, 79.

[2] QUINTIL., *Inst. or.,* IV, 1; 315.

[3] I Latini tuttavia dicevano invece *exordiri ab ipsa re.* V., per esempio, CIC., loc. cit.

e l'armi vostre congiugnerete con santa Chiesa, e col Re cristianissimo di Francia; e dopo questo proverò, che se voi accetterete la lega e la compagnia de'sopraddetti principi, voi prenderete buono ed opportuno compenso alla vostra salute; il qual compenso o egli basterà a fermare il corso e l'impeto del comune avversario, ed avremo ozio e sicura pace, siccome io spero e desidero; o se ciò non potrà essere, egli fia sicuramente atto a sconfiggerlo ed abbatterlo, ed avremo gloriosa vittoria e certa e salda libertà.

" Io non saprei bene affermare, serenissimo Principe, quali sieno più, coloro che la potenza e la cupidità dell'Imperatore non conoscono, o coloro che conoscendola e grave e spaventevole riputandola, stordiscono, e come piccioli fanciulli desti la notte al buio, temendo forte, per soverchia paura si tacciono, e soccorso non chiamano; quasi l'Imperatore, come essi facciano zitto o motto, così gli abbia a tranghiottire e divorare incontinente, e non prima. Perlochè io sono in questa parte assai sospeso e confuso, ma nondimeno io prego questi, che, perchè io ridica loro ciò che essi fanno delle forze e dell'avarizia del loro inimico, non accrescano la loro paura per ciò: e questi altri conforto, che quantunque io dica cosa spiacevole ad udire, non m'ascoltino per questa cagione malvolentieri, chè certamente il mio amaro parlare, prestandomi essi grata udienza, dolce e salutifero frutto produrrà ".

Nell'uno e nell'altro di questi esordi si vede compresa, secondochè abbiamo accennato, anche la *proposizione*, cioè indicata e proposta la materia da trattare, quello che l'oratore intende di dimostrare nel corso dell'orazione: Lorenzino d'aver " fatto quello a che è obbligato ogni buon cittadino " e che se non l'avesse fatto, avrebbe *mancato ed alla patria ed a se medesimo;* mons. della Casa tutte le cose, che enumera nel secondo capoverso del luogo citato; dove, anzi, abbiamo anche quella che molti retori, facendone una parte distinta, chiamano *partizione* o *divisione*, cioè una determinazione dell'ordine, che si vuol dare alla trattazione delle parti, in cui sembra necessario dividere un argomento assai complicato.[1]

Può avvenire talvolta che si faccia di meno di un vero e proprio esordio, o, per meglio dire, d'un esordio delle forme esami-

[1] QUINTIL., *Inst. or.*, IV, 5. Avviene non di rado che si trovino anche nel corpo dell'orazione nuove proposizioni e divisioni parziali, dove piaccia all'autore di richiamare più viva l'attenzione dell'uditorio su certi punti particolari della sua dimostrazione. Così Lorenzino dei Medici nell'*Apologia*, dopo aver già dimostrato, adducendo svariati argomenti, che Alessandro era stato un tiranno, soggiunge:

" Ma per non consumar più parole in provar quello ch'è più chiaro del sole, vengo a rispondere a quelli, che dicono, ancorchè e' fusse tiranno, che io non lo dovevo ammazzare, essendo io suo servitore, del sangue suo, e fidandosi egli di me; i quali non vorrei che portassero altra pena dell'invidia e malignità loro, se non che Dio gli facesse parenti, servitori e confidenti del tiranno della patria loro, se non è cosa troppo empia desiderare tanto male ad una città per colpa di pochi; poichè cercano di oscurare la buona intenzione con queste calunnie, che, quando le fussin vere, non arebbono esse forza alcuna di farlo; e tanto più, che io sostengo che io non fui mai servitore di Alessandro, nè egli era del mio sangue, o mio parente, e proverò, che ei non si fidò mai di me volontariamente ".

nate finora, perchè in qualche modo bisogna pur cominciare o esordire. Ciò avviene o nelle cause di poca importanza e difficoltà,[1] o quando, per un impeto di forte sentimento, o per brevità di tempo,[2] o perchè l'uditorio sa già appieno di che cosa si tratta, l'oratore entri senz'altro nella trattazione della sua materia, non curando di darne prima agli uditori l'annunzio, nè di preparare in qualsiasi modo ad ascoltarlo gli animi loro. Tal modo di cominciare subitaneo si chiama latinamente *ex abrupto,* quasi a significare uno scoppio improvviso del sentimento;[3] e molto opportunamente l'usò, nelle due orazioni contro Catilina, Cicerone; la prima volta, quando, scorgendo lo sfrontato cospiratore in Senato, mentre già a tutti eran noti i suoi feroci propositi, lo apostrofò colle veementi parole: " E fino a quando mai, o Catilina, abuserai della nostra pazienza? Quanto tempo ancora ci schernirà il tuo furore? fino a che segno imbaldanzirà la tua audacia sfrenata? Nè le guardie notturne al Campidoglio, nè le scolte che si fanno per la città, nè lo spavento di tutto il popolo, nè il concorso di tutti i buoni, nè questo luogo fortissimo dove s'è raccolto il Senato, nè il contegno e l'aspetto di tutti costoro non ti han per nulla commosso? Non t'accorgi che son manifesti i tuoi disegni? etc. „; l'altra, quando, partitosi Catilina da Roma nella notte, il console si presentò al popolo e così cominciò a parlare dai Rostri: " Pur finalmente, o Quiriti, Lucio Catilina, bollente d'audacia, anelante scelleraggine, che macchinava empiamente la rovina della patria, e voi e questa città minacciava di mettere a ferro e a fuoco, l'abbiam cacciato, o fatto uscire di Roma, o lui che partiva abbiamo accompagnato colle maledizioni. Se n'è andato, è partito, s'è fuggito, s'è dileguato, etc. „ Similmente l'adoperò, forse con un po' troppo manifesta imitazione ciceroniana, il nostro Segneri, nel principio della predica del Giudizio: " E fino a quando ardirassi più di abusare di tanta pietà, quanta Dio fin qui si è degnato di dimostrarci? Ha egli finora taciuto non altrimenti, che se fosse stato insensibile ad ogni oltraggio. Ma che? Per questo non sappiamo noi bene, che la pazienza lungamente irritata divien furore? Su, date fiato alle trombe, o voi Angeli destinati per banditori del giorno orrendo, e dimostrate ai protervi, se io dica il vero. Oscuratevi, o cieli, e lor negate spaventosi ogni luce, che non sia di folgori; piovete, o fiamme, „ etc. *(Quares., pred.* V); e così nel celebre principio della predica del Paradiso: " Al cielo, al cielo, fedeli miei devotissimi, al cielo, al cielo. Evvi alcuno tra voi, il quale sia vago d'ascendere a tanta gloria? Che più curarci di questa valle di

[1] ARIST., *Rhetor.,* III, 14, 6. CIC., *De orat.,* II, 79.
[2] QUINTIL., *Inst. or.,* IV, 1; 315.
[3] I Latini tuttavia dicevano invece *exordiri ab ipsa re.* V., per esempio, CIC., loc. cit.

e l'armi vostre congiugnerete con santa Chiesa, e col Re cristianissimo di Francia; e dopo questo proverò, che se voi accetterete la lega e la compagnia de' sopraddetti principi, voi prenderete buono ed opportuno compenso alla vostra salute; il qual compenso o egli basterà a fermare il corso e l'impeto del comune avversario, ed avremo ozio e sicura pace, siccome io spero e desidero; o se ciò non potrà essere, egli fia sicuramente atto a sconfiggerlo ed abbatterlo, ed avremo gloriosa vittoria e certa e salda libertà.

" Io non saprei bene affermare, serenissimo Principe, quali sieno più, coloro che la potenza e la cupidità dell'Imperatore non conoscono, o coloro che conoscendola e grave e spaventevole riputandola, stordiscono, e come piccioli fanciulli desti la notte al buio, temendo forte, per soverchia paura si tacciono, e soccorso non chiamano; quasi l'Imperatore, come essi facciano zitto o motto, così gli abbia a tranghiottire e divorare incontinente, e non prima. Perlochè io sono in questa parte assai sospeso e confuso, ma nondimeno io prego questi, che, perchè io ridica loro ciò che essi fanno delle forze e dell'avarizia del loro inimico, non accrescano la loro paura per ciò: e questi altri conforto, che quantunque io dica cosa spiacevole ad udire, non m'ascoltino per questa cagione malvolentieri, chè certamente il mio amaro parlare, prestandomi essi grata udienza, dolce e salutifero frutto produrrà ".

Nell'uno e nell'altro di questi esordi si vede compresa, secondochè abbiamo accennato, anche la *proposizione*, cioè indicata e proposta la materia da trattare, quello che l'oratore intende di dimostrare nel corso dell'orazione: Lorenzino d'aver " fatto quello a che è obbligato ogni buon cittadino " e che se non l'avesse fatto, avrebbe *mancato ed alla patria ed a se medesimo;* mons. della Casa tutte le cose, che enumera nel secondo capoverso del luogo citato; dove, anzi, abbiamo anche quella che molti retori, facendone una parte distinta, chiamano *partizione* o *divisione*, cioè una determinazione dell'ordine, che si vuol dare alla trattazione delle parti, in cui sembra necessario dividere un argomento assai complicato.[1]

Può avvenire talvolta che si faccia di meno di un vero e proprio esordio, o, per meglio dire, d'un esordio delle forme esami-

---

[1] QUINTIL., *Inst. or.*, IV, 5. Avviene non di rado che si trovino anche nel corpo dell'orazione nuove proposizioni e divisioni parziali, dove piaccia all'autore di richiamare più viva l'attenzione dell'uditorio su certi punti particolari della sua dimostrazione. Così Lorenzino dei Medici nell'*Apologia,* dopo aver già dimostrato, adducendo svariati argomenti, che Alessandro era stato un tiranno, soggiunge:

" Ma per non consumar più parole in provar quello ch'è più chiaro del sole, vengo a rispondere a quelli, che dicono, ancorchè e' fusse tiranno, che io non lo dovevo ammazzare, essendo io suo servitore, del sangue suo, e fidandosi egli di me; i quali non vorrei che portassero altra pena dell'invidia e malignità loro, se non che Dio gli facesse parenti, servitori e confidenti del tiranno della patria loro, se non è cosa troppo empia desiderare tanto male ad una città per colpa di pochi; poichè cercano di oscurare la buona intenzione con queste calunnie, che, quando le fussin vere, non arebbono esse forza alcuna di farlo; e tanto più, che io sostengo che io non fui mai servitore di Alessandro, nè egli era del mio sangue, o mio parente, e proverò, che ei non si fidò mai di me volontariamente ".

nate finora, perchè in qualche modo bisogna pur cominciare o esordire. Ciò avviene o nelle cause di poca importanza e difficoltà,[1] o quando, per un impeto di forte sentimento, o per brevità di tempo,[2] o perchè l'uditorio sa già appieno di che cosa si tratta, l'oratore entri senz'altro nella trattazione della sua materia, non curando di darne prima agli uditori l'annunzio, nè di preparare in qualsiasi modo ad ascoltarlo gli animi loro. Tal modo di cominciare subitaneo si chiama latinamente *ex abrupto,* quasi a significare uno scoppio improvviso del sentimento;[3] e molto opportunamente l'usò, nelle due orazioni contro Catilina, Cicerone; la prima volta, quando, scorgendo lo sfrontato cospiratore in Senato, mentre già a tutti eran noti i suoi feroci propositi, lo apostrofò colle veementi parole: " E fino a quando mai, o Catilina, abuserai della nostra pazienza? Quanto tempo ancora ci schernirà il tuo furore? fino a che segno imbaldanzirà la tua audacia sfrenata? Nè le guardie notturne al Campidoglio, nè le scolte che si fanno per la città, nè lo spavento di tutto il popolo, nè il concorso di tutti i buoni, nè questo luogo fortissimo dove s'è raccolto il Senato, nè il contegno e l'aspetto di tutti costoro non ti han per nulla commosso? Non t'accorgi che son manifesti i tuoi disegni? etc. "; l'altra, quando, partitosi Catilina da Roma nella notte, il console si presentò al popolo e così cominciò a parlare dai Rostri: " Pur finalmente, o Quiriti, Lucio Catilina, bollente d'audacia, anelante scelleraggine, che macchinava empiamente la rovina della patria, e voi e questa città minacciava di mettere a ferro e a fuoco, l'abbiam cacciato, o fatto uscire di Roma, o lui che partiva abbiamo accompagnato colle maledizioni. Se n'è andato, è partito, s'è fuggito, s'è dileguato, etc. " Similmente l'adoperò, forse con un po' troppo manifesta imitazione ciceroniana, il nostro Segneri, nel principio della predica del Giudizio: " E fino a quando ardirassi più di abusare di tanta pietà, quanta Dio fin qui si è degnato di dimostrarci? Ha egli finora taciuto non altrimenti, che se fosse stato insensibile ad ogni oltraggio. Ma che? Per questo non sappiamo noi bene, che la pazienza lungamente irritata divien furore? Su, date fiato alle trombe, o voi Angeli destinati per banditori del giorno orrendo, e dimostrate ai protervi, se io dica il vero. Oscuratevi, o cieli, e lor negate spaventosi ogni luce, che non sia di folgori; piovete, o fiamme, " etc. *(Quares., pred.* V); e così nel celebre principio della predica del Paradiso: " Al cielo, al cielo, fedeli miei devotissimi, al cielo, al cielo. Evvi alcuno tra voi, il quale sia vago d'ascendere a tanta gloria? Che più curarci di questa valle di

[1] ARIST., *Rhetor.,* III, 14, 6. CIC., *De orat.,* II, 79.
[2] QUINTIL., *Inst. or.,* IV, 1; 315.
[3] I Latini tuttavia dicevano invece *exordiri ab ipsa re.* V., per esempio, CIC., loc. cit.

delle cose, che sarebbe più che altro un seguito della parte prima; 3ª il suscitare le passioni dell'uditorio; 4ª un ricordo o rapido ripigliamento di tutte le cose dette e nella confermazione e nella confutazione, da chiudere opportunamente con poche parole collegate per asindeto, come: " Ho detto, udiste, intendeste: giudicate „.[1] Ma per lo più ora si tien conto solo di queste due ultime; e talora disponendole altrimenti che non paresse al filosofo greco, cioè serbando in fine, come potentissima, la *mozione degli affetti*, come suol chiamarsi, e alla quale prescrive buone regole Cicerone; ma una sopra tutte giustissima ed ottima, che l'oratore senta egli veramente e potentemente gli affetti che vuol suscitare nell'uditorio.[2] Nulla, in fatti, è più freddo o sgraziato, che un parlare appassionato o impetuoso, in cui si senta lo studio e l'artifizio: invece di affascinar l'uditorio, lo stomaca e indispettisce. All'altra parte si dà il nome di *ricapitolazione;* e può darne esempio la chiusa dell'orazione già citata di Filippo Parenti all'imperator Carlo V:

" Usa adunque, o felicissimo Cesare, la occasione, la quale tanto manifestamente ti si mostra, di guadagnarti quella città, la quale a te fia causa di grande onore e di maggiore utile, e tu a lei sarai autore di grandissimo bene; conseguirai il nome di conservatore de' cittadini e da noi sarai chiamato Padre della Patria. Gusta una volta l'amicizia sua, esperimenta, ti preghiamo, la fede di quella, la quale quando lieta avrai avuta a tua divozione, potrai certamente proporti d'avere non mediocre parte della virtù italiana. E qual virtù mancherà in quella città, quando fia dalla potenza tua favorita? Ma non parliamo di quello, che per sè a tutto il mondo è noto. E tu intanto, o Carlo augusto, non perderai questa occasione, la quale Dio propriamente ti offerisce, acciocchè con l'aiuto di Firenze, la quale per essere situata nel mezzo della Italia, e per molte altre sue qualità, ti fia molto opportuna in tutte le occorrenze che in queste province ti accaderanno, finalmente tutta Italia e Firenze insieme, dopo molti e lunghi affanni, sotto l'auspicio della felice tua fortuna, secondo il desiderio suo, in pace si riposi.

" E così, avendo manifestato a Tua Maestà la persecuzione che noi fuorusciti e la città nostra con noi insieme ha sopportato dalla memoria di papa Clemente, e al presente si sopporta da Alessandro tiranno di quella, in cambio della conservazione della libertà e dimenticanza delle ingiurie, secondo che promesso ne fu e con giuramento affermato sotto la fede di Tua Maestà; e avendoti dimostro che alla tua magnanimità, giustizia e pietà s'aspetta di rimediare; e oltre a questo, avendo provato che dalla restituzione della libertà alla città e dalla rimessione nostra alla patria, Tua Maestà ne conseguirà utile e onore, e danno ed infamia riporterà dal consenso della ruina di quella per le mani d'un tiranno da Te nutrito e conservato;

[1] *Rhetor.*, III, 19, 1-6. | [2] *De orat.*, III, 45.

abbiamo speranza, anzi ci rendiamo certi, che tu ne abbia delle oneste dimande a compiacere, non pe' nostri meriti, ma per innata pietà, clemenza e benignità di Tua Maestà. Alla quale Dio, come fautore delle opere pietose e giuste, conceda di tutte le sue imprese prospero evento, e fino all'ultimo termine di sua vita felice conservi „.

Come esempio di mozion degli affetti, valga la chiusa dell'*Apologia* di Lorenzino dei Medici, che cerca, colla viva pittura dell'infelicità, a cui s'è ridotto, di commuover gli animi di chi legge la sua orazione, e colla risolutezza vigorosa, che in quell'estremo dimostra, di far sentir loro com'egli sia stato mosso a operare dal desiderio di liberare la patria:

“ Per tutte queste ragioni io posso più presto vantarmi d'aver liberato Firenze, avendola lasciata senza tiranno, che non possono loro [1] dire che io abbia mancato in conto alcuno; perchè non solo io ho morto il tiranno, ma son andato io medesimo ad esortare e sollecitare quelli, che io sapevo che potevano, e pensavo che volessino far più degli altri per la libertà della patria loro. E che colpa dunque è la mia, s'io non gli ho trovati di quella prontezza e di quell'ardore, che avevano ad essere? O che più ne poss'io? Guardisi in quello che ho potuto fare senza l'aiuto d'altri, se io ho mancato; del resto, non domandate dagli uomini se non quello ch'e' possono, e tenete per certo che, se mi fusse stato possibile, che tutti i cittadini di Firenze fussero di quell'animo verso la patria che dovrebbono, che così com'io non ebbi rispetto, per levar via il tiranno, ch'era il mezzo per conseguire il fine propostomi, mettere a manifesto pericolo la vita mia, e lasciare in abbandono mia madre, mio fratello e le mie cose più care, e mettere tutta la mia casa in quella rovina ch'ella si trova al presente; che per il fine istesso non mi sarebbe paruto fatica spargere il proprio sangue, e quello de' miei insieme; essendo certo che nè loro nè io aremmo potuto finire la vita nostra più gloriosamente, che in servizio della patria „.

Talvolta quest'ultima parte fu avvalorata dagli antichi con altro, che con le parole; e spesso nelle riunioni più numerose che intelligenti se ne valsero gli oratori a far prevalere il sentimento sulla ragione; come quando Scipione Africano rispose alle accuse dei tribuni, invitando il popolo a seguirlo al Campidoglio, per render grazie agli dei dell'annichilamento di Cartagine; o quando l'oratore Antonio squarciò le vesti a Manio Aquilio, mostrandone al pubblico il petto coperto di cicatrici, e strappò così all'entusiasmo del popolo l'assoluzione del vecchio consolare, che allora L. Fufio accusava di brutte estorsioni. [2]

---

[1] Coloro che lo biasimano.

[2] *De orat.*, II, 28 e 47. Di qualche modo cosiffatto, da ferire potentemente i sensi dell'uditorio, si giovò anche il Segneri, non già nel *Quaresimale* predicato nelle cattedrali delle città, ma quando si re-

4°. Abbiamo fin qui a bello studio tralasciata una parte dell'orazione, che pure i trattatisti enumerano fra le principali, cioè a dire la *narrazione*, o racconto del fatto intorno a cui si ragiona; e l'abbiam fatto, perchè non è sempre in ogni genere di orazioni necessaria, nè può assegnarsele nell'orazione un luogo determinato. Gli antichi, [1] i quali fondavano la partizione oratoria soprattutto su quel che meglio tornava nel genere giudiziale, le davano il luogo subito dopo l'esordio, perchè spesso il racconto del fatto, intorno a cui si discuteva, poteva aiutare a determinar lo stato della questione, o servire a preparare argomenti per la confermazione o per la confutazione; essere, insomma, secondochè Cicerone diceva, *fonte di tutto quel che nell'orazione seguiva.* [2] Il che, tuttavia, non impedì che in certe orazioni anche di genere giudiziale narrazione vera e propria non ci fosse, come, per es., in quella di Cicerone per Roscio; o che fosse posposta ad altre parti, come, per es., nella Miloniana, alla confutazione; o mescolata e intrecciata alla confermazione, come nell'orazione per la legge Manilia. [3] Ma v'ha di più. Certe orazioni possono dirsi composte di cima a fondo dalla narrazione, come i panegirici, gli elogi, o certe commemorazioni di fatti storici, soggetti non infrequenti dell'eloquenza accademica. Nè il fatto, che può avvenire all'orator di narrare, sarà soltanto quello, intorno a cui s'aggira tutto il suo discorso, o dal quale dipende lo stato della questione. Gli può tornare acconcio talora di prender le mosse al suo esordio dalla narrazione di un fatto, come tornò al Segneri d'incominciar la predica contro il rispetto umano col racconto di un'avventura, che si narrava, di Milon da Crotone (*Quar.*, *pred.* VIII), o quella contro la smania del grandeggiare, col racconto evangelico della madre degli apostoli Giacomo e Giovanni rimproverata dal Salvatore per un'ambiziosa richiesta a pro dei suoi figli (Ivi, *pred.* XIII), o con quello della strana leggerezza del re Carlo VII di Francia la predica sulla stoltezza di chi vive lieto nel peccato mortale (Ivi, *pred.* XXVIII). Potrà pur sembrargli a volte opportuno di servirsi nella perorazione di qualche racconto pietoso o terribile, o atto in qualsivoglia modo alla mozion degli affetti, siccome fece non di rado il medesimo autore, di cui basterà ricordare la celebre narrazione del cavaliere impeni-

---

cava a *dar le missioni*, come si chiamavano e si chiamano ancora le predicazioni straordinarie fatte da più sacerdoti (generalmente regolari) per eccitare a penitenza qualche intero popolo, massimamente di campagna. V. A. G. TONONI, *Missioni del p. Paolo Segneri nei ducati di Piacenza e Parma* etc., Firenze, 1895 (estr. dalla *Rassegna nazionale*), p. 6, 7.

[1] Non però Aristotele, il quale dice la narrazione propria del solo genere giudiziale, e non solo l'esclude dalle parti necessarie dell'orazione, ma sentenzia ridicolo il modo di chi fa altrimenti (*Rhetor.*, III, 13, 2).

[2] *De orat.*, II, 81.

[3] Eppure C. nel *De orat.* (II, 80) afferma che un solo è, nella causa, il luogo della narrazione; riconosce peraltro che in parecchi casi non è necessaria (Ivi, 81).

tente, con cui si chiude la predica XI del *Quaresimale*. E gli può accadere frequentissimamente, ogniqualvolta si serva dell'analogia o dell'esempio, d'intercalare la narrazione di qualche fatto alla confermazione o alla confutazione. A ogni modo, sia la narrazione vera e propria, sia ogni altra di queste, differirà assai dalla narrazione storica; e perchè all'oratore non preme tanto di dar notizia del fatto in sè, ma piuttosto di porne in maggior luce e rilievo quelle parti, che più importano al suo assunto; e perchè nei modi della narrazione apparirà tutto il commovimento dell'animo, tutta la passione o il fervor di chi parla, invece di quella severa e serena compostezza che abbiam visto esser propria di chi scrive una storia. Il che potrà facilmente apparire, se confronteremo colle altre narrazioni, che ci è accaduto di citare nel corso di questi *elementi*, le due, che seguono e che tolgo dal *Quaresimale* del Segneri.

Traggo la prima dalla celebre predica sul perdono dei nemici (*Quar.*, III, 5):

" Rappresentatevi un Venceslao Duca secolar di Boemia. Era egli perseguitato a morte dal perfido Boleslao, suo fratello di sangue, ma non già nè di religione, nè di costumi; e quantunque egli avesse però potuto più volte prenderne, come Principe, il meritato castigo; nondimeno piuttosto avea procurato di guadagnarselo con piacevolezze e con cortesie, che di domarlo con carceri e con supplicj. Ma tutto indarno: perciocchè mentr'egli una notte soletto se ne tornava, conforme era suo solito, dalla Chiesa, in abito, non di maestevole Principe, ma di penitente romito; eccoti Boleslao, ch'uscendo dagli agguati, lo investe col ferro ignudo. Schivò Venceslao con destrezza quel primo colpo: indi, com'egli era altrettanto fornito di animo, quanto sprovveduto di armi, si stringe improvvisamente addosso al nemico, lo gitta a terra, gli cade sopra, e con valore indicibile giunge a togliergli ancor di mano la spada. Or bene. Ecco il colpevole ai piedi dell'innocente. Che dee far Venceslao con quel ferro in mano? Su, consigliatelo. S'egli non vuol rimaner disonorato, dovrà ficcarglielo in seno, o serbarlo intatto? Io vi dirò schiettamente ciò, ch'egli fece. " Rizzati in piè, diss'egli allora al fratello divenuto suo traditore; nè, per quanto tu m'abbia offeso, temer di me. Solo per tuo bene ricordati, ch'è molto meglio morir da Abele, che vivere da Caino. Ma quando pur da Caino tu voglia vivere, sfogati pur, infelice, saziati, inebriati di quel sangue, che tanto brami: ch'io però ti rendo la spada, per non privarti di sì ferale diletto ". Disse, e gittatogli il ferro a' piedi, con passo lento e maestoso se ne parte, lasciandolo non so se più stupido per la confusione, o gelato per lo spavento. Ma su, fingiamo che Venceslao non avesse fatto così. Fingiamo, che mentre aveva il nemico sotto, gli avesse col suo stocco medesimo aperto il petto, o lacerata la gola; o se non tanto, fingiamo almeno, che avesse tosto spedito un corpo di soldatesca a farlo prigione in un alto fondo di torre; sarebbe egli per questo più glorioso di quel

che sia, per avergli restituita la spada libera? Io so che tanta pietà costogli la vita: perchè, quantunque per quell'atto mostrasse il fratello barbaro d'essersi compunto e placato, non andò però molto, che di nuovo agitato da interne furie, trasse ad effetto l'orribile fellonia. Contuttociò si dovrà Venceslao chiamare un infame, per aver piuttosto voluto perdonar con pericolo sì evidente, che assicurarsi con vendetta anche giusta? Che dite, che rispondete? Non credo io già, che avrete una fronte così proterva, da decidere a favore della vendetta contra il perdono „.

L'altra brevissima, dalla predica già citata, che ragiona dell'educazion dei figliuoli, e che mi piace di lasciare in mezzo all'argomentazione, di cui fa parte (*Quar.*, XXV, 3):

“ E chi non sa che con un consiglio opportuno, con una riprensione aggiustata, anzi con una parola mezza talvolta, con un cenno, con un gesto, con un'occhiata, potete ottener da loro quel che altri non otterrebbe con lunghe prediche, con iterati clamori? Non udiste mai di quel celebre Andrea Corsini? Era egli nei suoi primi bollori della gioventù libero, sregolato, disciolto; e però invano si erano adoperati religiosi zelanti ed uomini pii, affine di raffrenarlo. Ma che? Quello, che nè meno poterono le parole sacerdotali, potè la voce materna. Pellegrina la madre, con un solo acconcio rimprovero il rendè santo, e convertillo di un lupo di sfrenatezza, in un agnellino di sommissione. Come dunque voi non dovrete rendere a Dio ragione assai rigorosa, se non verrete a valervi di autorità così rilevante? „

c) E con questo avremmo terminato di dire quanto concerne alla disposizione della materia nelle orazioni ed alla partizione oratoria, se non mi paresse da aggiungere, a compimento, la singolar partizione delle orazioni sacre, le quali sono comunemente divise dagli oratori nostri in tre parti, che chiamano *esordio, prima parte, seconda parte*. L'esordio sappiamo oramai che cos'è; la *prima parte* contiene tutto quanto è essenziale nell'orazione, spesso compresa anche la perorazione con la mozione degli affetti, come puoi averne un chiarissimo esempio, se non altro, nel § 8, col quale il Segneri termina la prima parte della citata predica del perdono dei nemici. La *seconda parte*, piuttosto che la perorazione della prima, contiene la trattazione succinta di un argomento più particolare dipendente da quello che nella prima è stato trattato, o l'applicazione di questo a qualche fatto della vita pratica degli uomini; [1] e può chiudersi così

[1] Così, per es., la seconda parte della predica del Segneri sul perdono dei nemici parla delle nimicizie occulte e quelle pure condanna, aggiungendo poi una perorazione, che concerne a tutta la predica: quella della predica sulla divinità di Gesù Cristo vitupera quei cristiani, che d'esser tali si vergognano, e coloro, che deridono chi vive cristianamente: quella della cit. pred. XXV, contiene la minaccia ai genitori trascurati d'esser puniti nei figli loro medesimi, avvalorata dal racconto di più fatti della storia sacra e della profana.

con una perorazione più particolare, come con una, che si riferisca all'argomento principale di tutta la predica.

III. Sarebbe finalmente da dire dell'elocuzione, intorno a cui moltissimo s'intrattenevano i retori antichi; ma egli è, come già abbiamo accennato, che, considerando l'arte del dire come il fine ultimo d'ogni studio letterario, a quella riferivano particolarmente tutto quello che noi abbiamo ragionato da principio, parlando in generale dei precetti e delle regole dell'arte di scrivere. Certo, in un genere di componimenti, che si propone insieme di ammaestrare, di commuovere e di dilettare, si richiede un tal complesso di dignità, di potenza e di grazia, che non si ricerca in nessun'altra scrittura prosastica. L'oratore parla spesso il linguaggio della passione, del sentimento fortemente eccitato, che pertanto può talora avvicinarsi alla veemenza ed alla mobilità del linguaggio poetico. Il fine stesso di dover produrre un grande effetto sugli ascoltanti può condurlo a giovarsi delle grazie della forma, delle espressioni più vigorose, più peregrine o più nobili, di certe nuove vaghezze di fantasia, che blandiscano o affàscinino l'uditorio. Ma anche tutto questo temperatamente, e soprattutto opportunamente e con naturalezza. Se vi apparisca l'artifizio, la ricercatezza, lo sforzo, ogni bellezza si perde;[1] se gli splendori della forma non siano richiesti dal concetto che rivestono, ridurranno le scritture che si vorrebber fare eloquenti, a vuote e stucchevoli declamazioni.

---

[1] Così ti parrà eloquente, per es., questo luogo della citata orazione di Mons. Della Casa alla Repubblica di Venezia, perchè vi sentirai vero impeto di passione e potenza di concetto, cui risponde una forma concitata e viva, con uso naturale e opportuno del parlar figurato:

" Che vuol fare l'Imperatore della lega di Svevia, la quale egli con tanto studio e con sì ardente desiderio procura? Se voi mi direte, che egli si vuol difendere, io vi dimando chi lo minaccia, chi lo spaventa, chi lo assalisce, sì che egli si debba alla difesa con tanta sollecitudine apparecchiare? Deh non veggiamo noi che egli co' lupi ha fatto tregua, e i èasi a distruggere la greggia rivolto, ed i ladri ricetta ed accarezza, al pastore abbaiando, e a lui minacciando e mordendo? Perchè manifesta cosa è che egli si provvede non di scudo o di schermo per ricuoprirsi, percicocchè niuno è che lo percuota, ma di spada e d'armi per ferire e per uccider noi. Noi sentiamo adunque il suono dell'armi e lo strepito della guerra, e nondimeno alla nostra patria mostriamo che ella ha pace, e che ella è tranquilla e quieta, ed oltre a ciò sicura e senza sospetto; e consigliamola ch'ella non si armi, e non si guardi, acciocchè l'Imperatore ciò veggendo non si sdegni, con lei non si adiri, ed alcun male non le faccia; e come i colpevoli fanno alcuna volta, che dalla famiglia de' Rettori soprappresi non fuggono, per non dar sospetto di sè, e per non esser seguitati, ma stanno fermi, e spesso avviene che ne son presi e menati; così voi, per non destare l'Imperatore ad assalirvi, non prendete armi nè compagnia, ed in arbitrio suo rimane il prendervi, il che egli vuole senz'alcun dubbio fare, ed a ciò è presto e pronto, ed ogni cosa opportuna (già è gran tempo) apparecchiata avendo, poco indugierà omai. Ma egli dice che quest'anno non vuol far guerra, ma vuol riposarsi. Alziamo dunque le mani al cielo,

CAPITOLO XVII.

Delle lettere.

SOMMARIO. — § 1. Natura delle lettere. — § 2. Leggi di questo genere letterario: *a)* Quanto all'invenzione. *b)* Quanto alla disposizione. *c)* Quanto all'elocuzione.

§ 1. Le *lettere* sono *certe scritture, per le quali comunichiamo agli assenti notizie, affetti, pensieri, come lo faremmo a voce, se fosser presenti.* E certo se ne dovè far uso antichissimamente, fin da quando l'invenzione della scrittura potè farle sostituire ai messaggi orali, di cui gli uomini si servivano prima a questo fine, che è quasi una necessità della vita umana, dacchè non sempre si possono aver vicini coloro, coi quali si abbia da comunicare o conferire alcunchè. In fatti, il nome stesso di questo componimento non significa altro, se non i segni che nella scrittura rappresentano i suoni e le parole; e lo stesso significato hanno certi altri modi meno comuni, ma pure assai usati, d'indicarlo. Presso i Greci fu lo stesso; se non che s'adoperò anche, come poi presso i Latini, la parola *epistola,* che non significava altro, se non cosa mandata o inviata. Anche presso autori anti-

---

e poichè sua Maestà ce ne concede licenza, teniamo il capo sotto e dormiamo riposatamente ancora questo spazio breve di tempo. Oh infelice, oh sfortunata, oh travagliata, oh veramente ebra e sonnacchiosa Italia! Dunque avrem noi l'avversario nostro per duce e capitano? e dove, e quando e quanto, e come a lui piacerà, e faragli comodo, tanto faremo guerra e pace, e non altramente nè più oltre? „

Ma ti parrà invece freddo ed artifizioso, per troppa ricercatezza d'immagini e sottigliezza di parlar figurato, quest'altro luogo dell'orazione medesima:

" Tanto voglio io, serenissimo Principe, che mi basti aver detto, sopra alla prima delle tre proposte ch'io feci, e a coloro che nelle presenti comodità, o nelle loro speranze rinvolti ed addormentati non vogliono alzar la testa, nè svegliarsi in alcun modo, ma come pigro e sonnacchioso viandante, che tardi desto, pur si tiene il capo sotto per non vedere il giorno, e per non essere a levarsi e a suo viaggio riprendere costretto, le braccia dalla loro pigrizia e dalle loro morbidezze non istralciano e non rimuovono, dicendo, che egli non è tempo ancora di farlo. Nella quale opinione quanto essi sieno ingannati, assai dimostrato è; ed assai può ciascuno chiaramente vedere che teso è l'imperiale arco, e la corda tirata, e lo strale verso voi diritto, anzi è scoccato già, e già vola il crudel ferro, che per segno ha la vostra tenera libertà, senz'alcun dubbio e senza alcun errore ne è sopra 'l fianco, e già ne tocca e ne punge e ne percuote. Il pericolo adunque, dove noi siamo, non può essere nè maggiore, nè più manifesto, nè più da vicino „.

E così il veder rassomigliati certi atti di Carlo V a quel che si favoleggiò di Teseo e di Medea; vana pompa d'erudizione poco opportuna, che spiace anche maggiormente incontrare (sebben rarissime volte) in qualche predica del Segneri.

chissimi troviamo fatta menzione di cosiffatte lettere; ma veramente si considerarono più come cosa utile alla vita pratica, che non come componimenti letterari da scrivere con una certa arte e con certe leggi. Soltanto dopo che a Roma il liberto Tirone ebbe raccolte e pubblicate le lettere del suo antico signore M. Tullio Cicerone, il quale anche in queste scritture famigliari ed usuali aveva fatto prova del suo gusto letterario finissimo e di quello spontaneo senso dell'arte, che lo fece il maggior perfezionatore della prosa latina; s'incominciarono a considerare le lettere come veri componimenti letterari e a scriverne coll'intendimento palese o recondito, che s'avesser poi a leggere ed ammirare come opere d'arte. Nacquero per tal modo gli *epistolari,* o raccolte di lettere, che si pubblicarono come gli altri libri, con intendimenti assai svariati, e che non son quasi venuti mai meno: da quelli di Seneca e di Plinio a quelli del Petrarca, del Caro, del Baretti, del Foscolo, del Leopardi, del Giusti.

§ 2. Nondimeno, perchè lo scopo di ogni componimento letterario è quello che massimamente ne determina le leggi, e il fine più naturale delle lettere è quello di manifestare altrui i propri sentimenti, o dargli qualche notizia, non quello di fare un'opera d'arte; le lettere saranno tanto più belle, quanto meno vi si paleserà il magistero dell'arte o l'intendimento letterario; quanto meglio ritrarranno la spontaneità e la schiettezza dei sentimenti che racchiudono. Questa in fatti è la dote prima, che si richiede nel linguaggio di chi parla o conversa, e la lettera in sostanza non è altro, come abbiamo detto, che una specie di conversazione cogli assenti. Di qui pertanto dipendono tutte le leggi, che si possono prescrivere a questo genere letterario, e che non possono essere, per verità, troppo ricise e determinate.

a) Così, quanto all'invenzione: indefiniti sono i soggetti, di cui si può ragionare conversando, e indefiniti saranno gli argomenti, che in una lettera si potranno trattare: vi si potranno raccontare avvenimenti, descrivere luoghi, monumenti, persone; riferire discorsi, esprimer sentimenti di affetto, di gioia, di dolore per fatti propri od altrui; dar comandi, rivolger preghiere, rifiuti, esortazioni, consigli; espor considerazioni o ragionamenti, dar notizie o giudizi

intorno a scritture o ad opere di qualsivoglia natura; trattare negozi pubblici o privati, e così via; tanto che ogni genere di componimento potrà, per così dire, trovar luogo in una lettera.

E però mi sembra opera quasi perduta quella di distinguere le lettere, come più trattatisti hanno fatto, secondo i soggetti e la materia loro, in lettere *di ragguaglio, di domanda, di congratulazione, di raccomandazione* (o *commendatizie*), *di ringraziamento, di consolazione, di condoglianza, di rimprovero,* e chi più n'ha più ne metta, assegnando a ciascun genere leggi e regole determinate. Non già che non avvenga, e anche non di rado, di aver a scrivere qualche lettera per un fine determinato e solo; ma troppo più spesso accade il contrario; e quegli stessi trattatisti han poi sempre dovuto chiudere la lunga enumerazione con le *lettere miste,* perchè, come la conversazione, così anche la lettera può spesso ragionare di più e più cose, trapassando dall'una all'altra. E soprattutto poi il modo del trattare ciascuno di tali argomenti ha da esser suggerito a chi scrive dall'opportunità e dal cuor suo.[1] A chi sarà necessario suggerire che cosa debba dire a un amico, o ad un parente, o a qualsivoglia persona col-

[1] Un'eccezione si potrebbe fare per certi componimenti, di cui quasi potrebbe dirsi che sono e non sono lettere, cioè per quelle *di domanda,* più comunemente note coi nomi di *istanze,* o *suppliche,* o *petizioni.* Si chiamano in questo modo ultimo, quando chiedono alla competente autorità qualche cosa, a cui il richiedente abbia diritto; in quegli altri, quando servono a chieder qualche cosa per grazia. Devono, nel primo caso, contenere l'esposizione dei fatti che comprovino il diritto del richiedente; nel secondo, quella dei fatti, o delle condizioni, che possano meglio commuovere la persona supplicata. Ma nell'uno e nell'altro caso vogliono esser fatte con temperanza dignitosa; cioè senza burbanza, nè recriminazioni, nè presunzione, o pretensiosità nel primo caso; senza piaggerie, nè bassezze nel secondo. E quanto saranno più semplici, quanto più conterranno fatti parlanti e non parole o frasi iperboliche, onde nasca sospetto d'amplificazione rettorica, tanto saranno migliori e più efficaci a conseguir quel che vogliano. Valga, come esempio di supplica, questa scritta dal dott. Giuseppe Saltini, per Giovanni Duprè, che spinto da necessità, chiedeva sussidio all'arte sua, secondo l'espressione del Parini, che potrebbe darsi per norma delle suppliche, *opportuno e parco, con fronte liberal, che l'alma pinge.*

Illustrissimi Signori,

Il sottoscritto, desideroso di sottoporre al giudizio del pubblico qualche saggio di scultura nella Esposizione dell'Accademia delle Belle Arti del corrente anno, incominciò a modellare in plastica una figura al vero, per suo studio, rappresentante *Abele che muore.* Circostanze di famiglia vennero a depauperarlo dei mezzi, onde condurre a fine questo suo incominciato lavoro. Dolente pertanto di dover vedere e denaro e fatica spesi finora indarno, volgesi alla filantropia di quei suoi concittadini, che col loro nome e grandezza illustrano la sua patria, affinchè vogliano soccorrerlo in tutti; avendo calcolato sole lire quaranta al mese, fino a detta Esposizione, formare la somma mancatagli.

All'oggetto poi di vedersi onorato della presenza di chi vorrà essergli cortese di suo favore, fa loro sapere trovarsi il suo studio in faccia alla chiesa di S. Simone, dove risiede ancora la cominciata figura, e dove si riserba il medesimo far loro conoscere il suo animo grato, e dove invitati i sottoscritti Professori per attestare di sua buona volontà, non sdegnarono onorarlo con la loro approvazione.

Delle SS. LL. ill.me

Di studio, 15 aprile 1842

Devotissimo e obbligatissimo servitore
GIOVANNI DUPRÈ.

CAV. PIETRO BENVENUTI
ARISTODEMO COSTOLI
GIUSEPPE SABATELLI
EMILIO SANTARELLI.

pita da qualche grave sciagura, o rallegrata da qualche avvenimento felice? Tanto più che la varia natura dell'avvenimento stesso e la condizione, l'indole, i sentimenti, le opinioni della persona a cui si scrive, potranno far che sia conveniente scrivere piuttosto in un modo che in un altro; nè il trattatista può immaginare o preveder tutto ciò.

Solo si può stabilire, come regola generale, che le lettere, come i ragionamenti delle conversazioni, saran tanto migliori, quanto meno chi le scrive farà forza all'animo suo, quanto più sarà schietto e sincero nell'espressione o nello sfogo dei suoi sentimenti; quanto questi, oltrechè fermamente e profondamente sentiti, saranno più nobili e buoni; quanto più riveleranno di prudenza e di delicatezza; quanto più si manifesterà acume e finezza d'osservazione nel narrare, nel descrivere, nel giudicare dei fatti, dei luoghi, delle persone. Quanto possa giovare quest'ultima cosa si potrà scorgere dalla lettera descrittiva del Baretti, che riportammo nel capitolo XIV (pag. 525 sgg.); quanto la prima, da questa lettera bellissima di Torquato Tasso all'amico Antonio Costantini, in cui par di sentire come palpitar tutta l'anima dell'infelice poeta moribondo:

" Che dirà il mio signor Antonio, quando udirà la morte del suo Tasso? E, per mio avviso, non tarderà molto la novella; perchè io mi sento al fine della mia vita, non essendosi potuto trovar mai rimedio a questa mia fastidiosa indisposizione, sopravvenuta alle altre mie solite, quasi rapido torrente, dal quale, senza potere avere alcun ritegno, vedo chiaramente esser rapito.[1] Non è più tempo che io parli della mia ostinata fortuna, per non dire dell'ingratitudine del mondo, la quale ha pur voluto aver la vittoria di condurmi alla sepoltura mendico; quando io pensava che quella gloria che mal grado di chi non vuole, avrà questo secolo da' miei scritti, non fosse per lasciarmi in alcun modo senza guiderdone. Mi sono fatto condurre in questo monastero di Sant'Onofrio, non solo perchè l'aria è lodata da' medici più che d'alcun'altra parte di Roma, ma quasi per cominciare da questo luogo eminente, e colla conversazione di questi devoti Padri, la mia conversazione in Cielo. Pregate Iddio per me: e siate sicuro che, siccome vi ho amato ed onorato sempre nella presente vita, così farò per voi, nell'altra più vera, ciò che alla non finta, ma verace carità s'appartiene.[2] Ed alla divina grazia raccomando voi, e me stesso. Di Roma, in Sant'Onofrio (1595) ".

[1] Se poni mente che è Torquato Tasso che scrive, non ti parrà altro che naturale quest'immagine poetica; nè vorrai tacciar di superbia lo sfogo che segue, espressione sincerissima di quel che il Tasso in coscienza e a buon diritto sentiva.

[2] Cioè pregherò Dio per voi.

Così da quest'altra, di forma ben più rimessa, ma non meno vivamente e schiettamente sentita, di un grande artista, che, nell'entusiasmo della considerazione d'una sua opera insigne, di cui si sente soddisfatto,[1] prova come il bisogno d'uno sfogo di amorosa gratitudine verso la compagna della sua vita, che l'ha retto e animato con l'operosità rassegnata, e con l'amore e col senno, nei primi e più difficili passi dell'arte:

Torino, 28 Settembre 1873.

Mia cara moglie,

Quando io penso che devo in gran parte a te la mia non infelice riuscita nell'arte, perchè, se in vece tua avessi avuto una donna o sospettosa, o vana, o civetta, la mia carriera artistica sarebbe stata più difficile, o interrotta, o forse spezzata, non posso fare a meno di benedire e ringraziare il Signore di tanto bene che mi ha fatto nel concedermiti, e nell'averti a me data, e di sentire per te amore, riconoscenza e rispetto. Questo amore in trentotto anni si è rafforzato con la memoria di sofferenze insieme patite costantemente e pazientemente, e con la stima per le tue qualità morali, per il tuo affetto a me e alle nostre creature, per l'ordine e l'economia della casa, per gli esempi di purezza e di modestia, che furono la scuola delle nostre figliuole, e di cui, grazie a Dio, esse hanno largamente profittato.
Io ti mando dal profondo del cuore un abbraccio, e col desiderio di presto rivederti, mi dico tuo fedel consorte

GIOVANNI DUPRÈ.

O da quest'altra di Massimo d'Azeglio alla moglie sua, dove si potrà vedere quanto animi e avvivi una lettera quasi tutta narrativa, o, come le chiamavano, *di ragguaglio,* caldo amore di patria:

Ostiglia, 24 Aprile 1848.

Stamattina, la nostra estrema diritta, stabilita a Governolo, a dieci miglia di qua, è stata assalita da una colonna di 800 tedeschi, con quattro pezzi. Siam montati a cavallo, alle quattro e mezzo, e andati là. Abbiamo trovato che il maggiore Fontana e il suo battaglione con quattro pezzi, avevan respinto i tedeschi. Hanno perduto 15 morti, e 6 prigionieri feriti: noi 2 morti, 3 feriti. Ho interrogato i prigionieri, per ordine del generale, e ho detto loro: " Voi ammaz-

[1] Il monumento al Cavour, che s'inaugurò a Torino nel novembre del 1873, e al quale il D., quando scrisse la lettera che qui riporto, dava, sul posto, l'ultima perfezione. Egli ne scriveva poco dopo (il 27 di novembre 1873, da Firenze) al prof. Tito Sarrocchi scultore senese allievo suo: " Io son tardo (e lei lo sa) a contentarmi, ma di questo lavoro io sono compiutamente soddisfatto ".

zate i nostri, e bruciate le case. Noi vi trattiamo come i feriti nostri, e vi rimanderemo in Ungheria „. La mia eloquenza ha fatto un tale effetto, che quello al quale parlavo, ha risposto “ *Mi anca, fifa Bia nona* „[1] Un ferito nostro, che gli avean amputata un momento prima la mano, e al quale dicevo qualche parola di conforto — giovane di venti anni — m'ha detto: “ Eh! ce n'ho un'altra!... „ Gli ho stretta quell'altra, ben di cuore.

T'ho scritto queste due righe perchè, sentendo di questi fatti, non creda che sono in due pezzi.

Sono stato dieci ore a cavallo; e ora ho da lavorare, e mi sento come avessi venticinque anni. Evviva l'unione d'Italia!...[2]

Quanto giovi la bontà, la nobiltà e la sicurezza dei sentimenti e la franchezza con cui s'esprimono, si potrà vedere nella lettera nobilissima, che mandava Pietro Giordani al potestà di Piacenza Paolo Foresti, per raccomandargli i ragazzi, che nelle scuole della città si percotevano barbaramente:

“ *Signor Cavaliere Podestà,*

“ L'infame ed esecrabile abuso di battere crudelmente i ragazzi nelle scuole è venuto in tale eccesso, che non sarebbe, non dico sopportato, ma creduto possibile tra i più barbari. Tutti ne fremono con detestazione, con orrore; tutti gridano, tutti maledicono: e niuno (come accade ne' mali) cerca di rimediarvi. Chi ne avrebbe strettissimo e speciale obbligo si mostra tanto imprudentemente privo e di onore e di umanità, che sono state sempre inutili presso lui le più forti querele.

“ Se io credessi che bisognasse dimostrare l'empietà di questa barbarie, e gl'infiniti mali fisici, morali, religiosi, politici, che se ne vedono provenire; dovrei abominare questa patria, come tana di fiere, abiurarla, vergognarmene, e fuggirla per sempre. Dunque non ci bisognano ragioni, che troppe ci sono; ma rimedii e pronti, e vigorosi, e stabili. Io come uomo e cittadino mi sento obligato a spendere in questa causa tutto quello che ho di vigore nell'animo e di riputazione nel mondo.

“ Comincio dallo scrivere fortissimamente al Conte Scarampi,[3] ac-

[1] “ E io anche, viva Pio nono! (Nota dell'editore Giulio Carcano). Rammenta che il D'Azeglio era allora coi soldati pontificii, aiutante di campo del gen. Durando.

[2] Similmente aveva egli espresso il suo vivo e caldo entusiasmo dieci giorni innanzi, nel seguente biglietto, pur mandato alla moglie sua:

Volta Mantovana, 14 aprile.

Arrivo al quartier generale, e ho veduto il campo di battaglia di Goito, fresco, fresco. — Quest'azione, quest'armata, lo spirito, lo slancio, sono una maraviglia. Questo si chiama vivere! Son partito ieri, prendo concerti qui, e poi riparto; chè i nostri stanno impazienti. Sto come se avessi venticinque anni; non sento nè fame, nè sonno, nè fatica. Finalmente ci sono... alla guerra dell'Indipendenza. — Non ho tempo a dirti altro.

Salutami Grossi, e tutti; e t'abbraccio di cuore.

[3] Era questi segretario di gabinetto della duchessa di Parma Maria Luisa, potentissimo; ma non aveva, scrive il Giordani, altri meriti, che “ una estrema ignoranza e una brutale arroganza e ferocia „, e con lui, naturalmente, il Giordani gettò via il tempo e l'inchiostro.

ciocchè il provvedimento abbia tanto di autorità e di generalità, quanto ha pur troppo di necessità.[1] Voglio credere che lo Scarampi non mancherà al suo dovere; poichè nel suo posto egli deve pur temere seriamente l'infamia.

" Ma non sarebbe cosa degna di un valente uomo e magistrato, e degna di Lei, se, tardandosi forse per le consuete lentezze gli ordini, V. S. al giunger loro potesse rispondere di averli già prevenuti? E la cosa è pur altrettanto facile e giusta, che doverosissima. Qui non è materia da disputare. È certo che la carne umana va trattata meglio che quella de' porci: i quali si ammazzano una volta, per uso; non si straziano continuamente per ludibrio. Qui non è da spendere. Qui non è da combattere la scaltra e audace cupidità di potenti. Qui si tratta solo di frenare la ferocità di poca vilissima e ignorantissima canaglia; alla quale improvvidissimamente è lasciata in balìa da tormentare e da pervertire la porzione più rispettabile del genere umano, la puerizia.

" Qui basta il solo volere lealmente. Basta che V. S. elegga subito una commissione d'uomini zelanti, che abbiano senso di onore e di pietà; i quali con lei consultino i mezzi di migliorare un poco (quando si potrà) l'abominabile stato presente della educazione elementare. Ma frattanto, senza il minimo indugio, comandino in suo nome, e con vigilanza cotidiana facciano osservare, che mai sotto niuno pretesto (mai non ce ne può essere di ragionevoli) sieno battuti i ragazzi dai maestri delle scuole, nè delle botteghe: e severamente puniscano (come di funesto ed esecrabile delitto) que' maestri che si ostinassero a disubbidire.

" Se io avessi parlato in vano, me ne dorrebbe per molte cagioni; e ultimamente anche per V. S.: perocchè già nel pubblico è saputo di qual peso io abbia gravato la sua coscienza d'uomo, di cittadino e di primario magistrato della città. Ella è dunque inevitabilmente tra molta e desiderabil lode, o tra molto biasimo e odio publico. Dia all'onor suo di ascoltare i lamenti di tanti ragazzi, le preghiere di tanti padri; degni ancora di qualche attenzione le preghiere di un uomo, che non discenderebbe a pregare nè anche se bisognasse a redimere la vita: e con tutto il rispetto se le rassegna

" Questo dì 26 Gennaio 1819.

" Umilissimo devotissimo servitore
PIETRO GIORDANI „.

E così in questa più semplice, ma non meno dignitosa, e soprattutto onestissima, di Luigi Settembrini a Luigi Giura ministro dei lavori pubblici:

Signore,[2]

Ieri Ella mi ha comunicato un decreto, che mi nomina Direttore del Ministero dei Lavori Pubblici. La ringrazio dell'onore che m'ha

---

[1] Tutti questi nomi in *tà* non fanno buon suono; cosa da scansare anche in una lettera.

[2] A un ministro si usa dire *Eccellenza*.

voluto fare, ma per molte ragioni non posso accettare questo uffizio: e glie ne dirò solamente una, e la più semplice.

A mio credere, ogni onest'uomo deve fare quello che egli sa fare: ed io non sono uno di quei pochissimi che riescono bene in tutto, nè uno di quei molti, che pretendono di saper tutto. Non ho le cognizioni tecniche necessarie ad un Direttore dei Pubblici Lavori, e non potrei, senza danno pubblico e senza rimprovero della mia coscienza, togliermi un carico maggiore delle mie forze.

Però la prego di accettare la mia rinunzia.

Napoli, 27 Ottobre 1860.

Servo suo
LUIGI SETTEMBRINI.

Prudenza e delicatezza grande ti faranno finalmente parer bella questa, che Annibal Caro, a nome del card. Alessandro Farnese, di cui era segretario, scriveva a Eleonora di Toledo moglie di Cosimo I, per la morte di Lucrezia sua figlia e moglie d'Alfonso II d'Este, che si sospettò avvelenata (an. 1561):

" Dio sa con quanto mio dolore mi condolgo con Vostra Eccellenza della morte dell'eccellentissima Signora Duchessa di Ferrara sua figliuola. Le cagioni che ne fanno dolere sono assai; ma specialmente l'affanno di Vostra Eccellenza mi punge fin dentro l'anima. Per sua consolazione non so che me le dire, se non che ella è savia, e che noi siamo tutti mortali, e che nè gioventù, nè bellezza, nè grandezza ne fa esenti dalla morte. Vostra Eccellenza si vaglia della sua virtù e fermezza dell'animo, per confortarsi, e mostri al mondo quell'animo eroico che Dio le ha dato, preservandosi per satisfazione e contento di tanti altri suoi eccellentissimi figliuoli che le rimangono, e per sostegno della gloriosa fortuna del suo Consorte ".

Si potrebbe far tuttavia una certa distinzione fra le lettere *pubbliche* e le *private,* cioè fra quelle, che altri scrive come rivestito di qualche ufficio o autorità e per dato e fatto di questo, e quelle che altri scrive in persona propria e come cosa sua; perchè quelle saranno tutte oggettive e non conterranno altro, che la semplice e rapida ma compiuta esposizione del fine pel quale si scrivono, fatta con quella sostenutezza, che la dignità dell'ufficio richiede;[1] queste invece saran tutte

[1] Null'altro può dirsene in un trattato di letteratura. Sono lettere tanto impersonali, che talvolta, non contengono neppure il nome di colui a cui son dirette, o almeno non portano in fronte nessun vocativo, ma solo, nel margine della prima pagina, l'indirizzo, dopo il numero d'ordine della loro registrazione nel protocollo dell'ufficio, e dopo una sommaria e generica indicazione del contenuto,

soggettive e più ritrarranno dei modi del linguaggio parlato. Così fra le private differiranno dalle altre quelle *di affari o negozi,* che son le men soggettive fra tutte, ma che anche meno delle pubbliche, non che delle altre, hanno del componimento letterario o dell'opera d'arte; perchè in esse, salvo certi pochissimi convenevoli ridotti oramai a formule stabilite e brevissime, non si trova altro, che la pura e semplice esposizione del negozio che si tratta, breve, lucida e compiuta al possibile, per evitare gl'inconvenienti, che potrebber nascere dagli equivoci, o dalla perdita del tempo, che la necessità di nuove dichiarazioni potrebbe recar seco, forse con danno della faccenda incominciata a trattare.[1]

Le altre si posson comprendere nel nome di *familiari,* o meglio di *varie;* e son quasi le sole, di cui può occuparsi la letteratura, perchè più di tutte le altre possono ricever varia bellezza sia dalla forma, sia dai pregi dell'invenzione, di cui abbiamo di sopra ragionato;[2] sia ancora, quando la materia lo comporti, da una certa gaia ed arguta festevolezza, che nelle lettere pubbliche e in quelle d'affari o di negozi sarebbe

---

preceduta dalla parola: *oggetto.* Sarebbe almeno desiderabile che fossero scritte in buona lingua italiana, il che certo non nocerebbe alla loro efficacia; ma pur troppo questo desiderio non è di quelli che si possono più facilmente vedere appagati!

Qui, solo per render più palpabile ai giovani con esempi brevissimi la differenza fra le lettere pubbliche e le private, riferirò due biglietti di Gino Capponi al Guerrazzi, il primo scritto d'ufficio (il Capponi presiedeva allora il ministero toscano), l'altro confidenziale:

Firenze, 25 agosto 1848.

Se il dottore Guerrazzi vuol passare dallo scrivente, egli lo aspetta in Palazzo vecchio in questa medesima sera.

Di casa, 26 agosto mattina.

A. C. (amico carissimo),

Perchè non venire ieri sera al Consiglio? Ti avevo scritto un biglietto: ma poi la Deputazione Livornese mi tenne quasi sino a giorno, e non lo mandai. Avevo caro di parlarti: ora le cose mutano faccia ogni momento. Vieni quando pare a te; tu sai le mie ore. Credimi, ec.

[1] Anche il dar esempi, o precetti più particolari intorno alle lettere di questo genere, appartiene ad altro, che alla letteratura: non mancano formulari e trattati di *corrispondenza commerciale.* Qui, solo per dare un'idea della differenza di questo genere dagli altri e di quel che fossero tali lettere in altri tempi, riporterò un avviso d'ordine di pagamento del secolo XV (dalle *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi,* vol. II, p. 58):

† *Al nome di Dio. A dì iiij di maggio.*

Solo questa per avisarvi come abbiamo ordinato a Joanni Teghiaccii e compagni, che a ogni vostra richiesta vi dieno ducati semila d'oro, o a chi voi direte loro. Quando ricevuti li arete, ne farete la volontà de' Dieci di balìa; e a' Teghiaccii ne fate lettera di contento. (Quel che ora si chiama *ricevuta*). Non altro per questa Cristo vi guardi.

PIEROZZO DELLA LUNA E COMPAGNI,
in Firenze.

[2] Vuoi vedere, p. es., come un alito di sentimento vero e schiettamente espresso può rendere una bella cosuccia anche un *biglietto,* come si chiamano le letterine brevissime scritte per qualunque occasione? Leggi questo del Leopardi, che risponde (cosa comunissima, se altra mai) a un invito a pranzo dell'amico suo Pietro Brighenti avvocato e tipografo a Bologna: " Ricevo in questo punto il tuo grazioso biglietto. Sì, mio caro, avrò il bene di essere questa mattina teco e co' tuoi a pranzo, e ti ringrazio di cuore. — A riabbracciarti cordialmente. Addio, addio. Il tuo Leopardi ".

sconveniente e riprovevole, mentre a queste, usata con la debita temperanza e naturalezza, dà quella medesima grazia, che ci rende gustosa la conversazione delle persone gentilmente briose ed opportunamente facete.[1]

b) Quanto alla disposizione, poco è da dire intorno a questi componimenti: chi vorrà prescriver l'ordine dei ragionamenti di una conversazione? Quando si scriverà di una cosa sola, saranno soltanto da osservare le regole generali della forma o narrativa, o descrittiva, o espositiva, secondo i casi, che possano rendere quel che si scrive più chiaro; ma non si potrà dire di che cosa si debba trattar prima o di che cosa poi nelle lettere miste: probabilmente comincerà ciascuno da quello che gli premerà di più, seppure non avrà qualche buona ragione di dissimulare questa sua premura, e mostrare, come avviene talvolta parlando, di cadere quasi inavvertitamente a ragionare di quello, che invece gli sta sopra tutto a cuore.

Hanno pur voluto alcuni trattatisti determinar certe parti, in cui ogni lettera avrebbe a esser divisa, e che rispondesser quasi all'esordio, al corpo e alla chiusa di un'orazione; ma, per quanto mi sembra, con troppa sottigliezza. Certo in molte lettere una specie di esordio sarà opportuno, come nelle responsive, che dovran cominciare dall'accenno

[1] Potrai averne esempi notevoli in varie lettere del Giusti e del Gozzi, e in quasi tutte quelle del Redi, che seppe anche colle persone di altissimo grado urbanamente scherzare, e parlare festevolmente dei soggetti più gravi. Solo fu un po' troppo complimentoso e facile alle lodi esagerate: nel resto, le sue lettere sono delle più belle e aggraziate della nostra letteratura. Leggi, per es., questa al conte Lorenzo Magalotti letterato e scienziato insigne come lui. Non ha data, ma sembra del 1684.

" Se ben vi scrivo questa lettera dopo cena sepolto tra 'l vino e tra 'l sonno, con tutto ciò ella si merita, che la noveriate fra quelle che, per esservi state indirizzate dai più letterati bacalari dell'Europa, voi le raccogliete *ad perpetuam rei memoriam*, in quel vostro libro, il quale quando di qui a cent'anni mezzo roso dai topi, o mucido, o affumicato sarà letto da qualche vostro bisnipote, farà una fede autentica, che negli anni domini voi foste l'Alcibiade di settecento ovvero di ottocento e più Socrati. Gnaffe, signor Lorenzo mio, io dico da vero, e non burlo; ma però un Alcibiade, che poteo, al par de' Socrati, de' Platoni, e di quant'altri s'allacciarono la giornea filosofica,

Seder fra filosofica famiglia.

Gnaffe, signor Lorenzo, io dico da vero e non burlo; anzi, spero che siate per far più conto di questa mia lettera sola, che di dieci altre di quelle, che di già son registrate. Alla prova.

" Sentii quella vostra lettera dotta e maravigliosa, dottissima ed elegantissima, scritta a Carlo Dati intorno a quel detto del nostro Galileo, che *il vino altro non è, se non luce del sole mescolata con l'umido della vite.*

" Or s' io vi dicessi, che molto prima del Galileo, vi fu uno de' nostri autori, che ebbe una così bella opinione, che paghereste voi a saper chi si fue? Non voglio che paghiate cosa alcuna.

" Leggete Dante, quel Dante, che quasi tutto sapete a mente, quel Dante, con tanti bellissimi passi del quale ornata avete la vostra lettera. Leggete Dante, vi dico, nel XXV del *Purgatorio*, e troverete:

E perchè meno ammiri la parola,
Guarda 'l calor del sol, che si fa vino,
Giunto all'umor che dalla vite cola.

Come diavolo può esser, che non abbiate veduto questo luogo? Credo che vi sia avvenuto, come alle volte avvenir suole, che ansiosamente cerchiamo una tal cosa, che senz'avvedercene in mano abbiamo. È tardi „.

alla lettera a cui rispondono, e non di rado avverrà che debbano da principio scusare la tardanza del rispondere, o altro; ma in molte e molte di questa parte può non vedersi segno. In fondo alle lettere poi, di qualsivoglia genere siano, si troverà una chiusa, che conterrà cortesi espressioni di saluto e di commiato, col ricordo anche d'altre persone care a chi scrive o a chi deve ricever la lettera; naturali e necessarie qui, come anche nelle conversazioni, quando si separano persone ben educate e gentili; tanto che non è possibile che alcuno, senza sgarbo, le ometta, ed è quasi superfluo di farne un precetto.

c) Quanto all'elocuzione, finalmente, sia semplice e schietta, come il linguaggio che si parla,[1] e si abbellisca, senza ricercatezza, di quei modi vivi ed urbani, che possono far questo spigliato, elegante, piacevole.[2] Solo aggiungendo

---

[1] Nelle lettere familiari può considerarsi come un precetto l'esortazione, che il Leopardi faceva ripetutamente al cugino Giuseppe Melchiorri (*Epistol.*, I, 292, 295): " Scrivimi liberamente, da amico, alla buona, senza studio d'eleganza, come vedi che fo io. — Scrivi all'amichevole, come viene, senz'affaticare il cervello ".

[2] Sono ormai celebri per questo rispetto le lettere del Giusti, sebbene alle volte certi modi popolari sembrino ricorrervi anche troppo frequenti e copiosi, e talora vi si trovino malamente appaiati con frasi e costrutti nè popolari, nè veramente italiani. Ma era il suo stile, e lo trovi nelle poesie, e fin nel lavoro critico sul Parini, quasi come nelle lettere. E insieme con certe immagini singolari e ingegnose (quando non vi si senta un po' di lambiccatura) e con una certa intonazione festevole, quella lingua viva e schietta ne rende la lettura piacevolissima. Vedi, per un esempio, questa lettera a Tommaso Grossi:

" *Maso mio,*

" Sappimi dire se un certo Grossi, che dev'essere costì in Milano, abbia o non abbia muso (a) con me, che sono stato tanto tempo senza scrivergli, o se, leggendo di mattonella (b) certe lettere che ho scritto a due dei suoi amici più stretti e nelle quali mi lamento su tutte le corde di non sapere più un ette (c) di loro, m'ha dato e ridato di Padre Zappata, del quale si dice, come d'altri mille suoi collaboratori, che predicasse bene e razzolasse male. Se mi tien muso, piglialo per il ganascino (d) e vedi di rappattumarmelo; se poi fosse sempre con me tale e quale, saltagli al collo e tienlo serrato tra le braccia un'ora a conto mio. Quando ti sarai sfogato e messo a sedere tranquillamente accanto a lui, ti prego di fargli per me queste domande. È vero che il tuo incomodo t'ha tenuto di mal umore tanto tempo? Che male è stato quello che hai sofferto? E ora come te la passi? — A tutte queste domande farai in modo che ti risponda appuntino, e gli dirai che qui a Pisa c'è il Giusti, che ha bisogno di sapere le cose che lo riguardano, e che t'ha obbligato a scrivergliele per filo e per segno, come se si trattasse d'un fratello o d'un altro se stesso. Bada bene di non mandartela dietro le spalle; perchè trattandosi di corbellerie c'è sempre tempo a dirle, ma le nuove della salute vanno date subito e per la più corta. Di me gli dirai che su per giù mi posso chiamar contento, e che quando penso come andò l'inverno nell'anno passato e come ho sbarcato (e) quello di quest'anno, che è sull'undici once d'andare nel numero dei più, mi pare d'aver fatto primiera con tre carte, o diciotto con tre dadi. Digli che anco l'estro, ossia quella specie di diavolo nemico della carta pulita, che quando t'è entrato addosso una volta, ti si fa sentire un giorno sì e un giorno no, come la

(a) Sia guasto, in rotta, adirato.

(b) Di rimbalzo, di seconda mano. Metafora tolta dal giuoco del biliardo.

(c) Più nulla: dal segno grafico della congiunzione latina *et* pronunziata volgarmente.

(d) Atto confidenziale e carezzevole, che si fa stringendo fra due dita la gota di qualcuno.

(e) Recato in porto, e però condotto fino alla fine a salvamento. *Sulle undici once* vuol dire lì lì, a un miccino: rammenta che la libbra, unità di peso in Toscana, aveva dodici once. Il *numero dei più* è quel dei morti. *Far diciotto con tre dadi* è l'estremo della fortuna, perchè ogni dado ha sei faccie, e una sola con sei punti; *far primiera con tre carte* è anche più, perchè la primiera è l'accozzo di quattro carte di seme differente. Tutti son modi vivissimi della lingua parlata.

(benchè ognuno lo intenda naturalmente da sè), che certe sciatterie o negligenze, che nel parlare si tollerano, perchè a volte manca il tempo di riflettervi un poco prima che ci escan di bocca, non sarebbero da lasciar correre in una lettera scritta, e che può e deve però essere più maturamente pensata. È pur da osservare che la forma delle lettere potrà variare assai, secondo la condizione delle persone, a cui si scriveranno: noi non parleremmo allo stesso modo con un superiore, con un inferiore, con un uguale; con un uomo a noi poco noto, o pel quale sentiamo piuttosto rispetto e venerazione che altro, e con un amico, con un parente, con un compagno di sollazzi, o di studi; nè terremmo lo stesso linguaggio con le persone liete e con le afflitte, con le felici e con quelle sventurate, con le affaccendate e con quelle libere da ogni cura. La confidenza maggiore o minore, l'affetto, la riverenza ci suggeriranno maniere differenti di esprimerci, pur senza che ne venga sostanzialmente mutato lo stile proprio dello scrittore, che nelle lettere, se siano scritte naturalmente e senza artifizio, si rivela quasi più che in ogni altra scrittura.[1] Tu non sentirai meno il Giordani, col suo

febbre terzana, m'è tornato a far capolino nel capo, e n'ha cacciato fuori due o tre rabeschi (a) finiti di tutto punto, e altri dieci solamente tagliati, infilzati e messi lì a stagionare. Se la primavera m'aiuta, come suole aiutare tutte le cose, spero di poterli mandare nel branco degli altri fratelli a girandolare per il mondo, giacchè questi benedetti ragazzi oramai hanno preso la via tra le gambe (b) e non c'è più verso di tenerli a casa. E sì che per lo più mi tornano col naso rotto e con quel po' di vestito tutto strappato, che è una miseria a vederli! Ma che ci vuol fare? La vogliono di lì, ed io che gli ho guastati a forza di carezze, e che dalle carezze che vedo fare a loro mi sento solleticare le viscere di babbo, sto qui pronto a rimediare gli sfregi e le sdruciture, e del resto gli lascio fare.

" Saprai che ho scritto a Torti, (c) per aver notizie del Parini, notizie da servire a una tirata che ho preso l'impegno di fare e che (se qualche santo non si mette dalla mia) finirà per iscatenare (d) un'orchestra di fischi addosso a me, che me la sono lasciata fuggir di mano, e al libraio, che me l'ha commessa. Io bado a dire che mi lascino bollire nel mio brodo (e) come ho bollito fin qui, che altro è fare di suo, altro è dire come va fatto, e come fece chi fece prima di noi; ma non la vogliono intendere. Si sono intestati di piantarmi sul trespolo a dire il sermoncino, (f) e io, che in certe cose mi lascio menare per il naso come un vero bufalo, eccomi sul trespolo senza sapere da che parte rifarmi, con un'anarchia nella testa, che quella d'un vespaio assalito dal fumo non c'è per nulla. E quando mi sarò stillato il cervello sei mesi, per vedere di rifriggere alla meglio ciò che è stato detto di quel Poeta, mi pare di sentir dire ai lettori giù giù pagina per pagina: *Grazie mille! — Obbligato! — Si sapeva da noi. — Avrà sudato il signor Biografo, asciugatelo con una granata.* Già sai come farò? Metterò tutto in burla „

[1] Puoi già averne avuto un'idea dalle lettere citate, e massimamente da quella del Tasso: così in quelle del Redi tro-

(a) Aferesi di *arabeschi* ornamenti a fogliami usati nell'architettura araba; poi disegni capricciosi, scarabocchi. Chiama così certe sue poesie. *Tagliati* e *infilzati*, con metafora presa dall'arte del sarto, imbastiti, messi su, abbozzati; *stagionare* si dice più specialmente del legname tagliato, che si pone a seccare e divenire così più consistente e più saldo (cfr. anche p. 516, n. 1); ma qui le tre metafore non van troppo d'accordo fra loro.

(b) Mettersi la via fra le gambe vuol dire fuggirsene lesto.

(c) Meglio era metter l'articolo davanti a questo cognome; ma il Giusti non ci badava.

(d) Anche questo modo, che al G. vien detto spesso, non è veramente italiano, ma francese: *finir par* etc. Meglio era dire: alla fine, scatenerà etc.

(e) Mi lascino segregato badare alle cose mie. Modo vivissimo.

(f) Come si fa ai bambini, per Natale, davanti alla Capannuccia.

concepire esaltato e col suo forbito fraseggiare, nella lettera seguente, che in quella citata più sopra; eppure, che gran differenza di forma fra quella scritta per cosa di molto

verai sempre la stessa spigliata festevolezza; una certa gravità in quelle del Capponi, più composte e accurate anche negli argomenti men gravi; e così in quelle del Giordani, dove peraltro si congiunge con un immaginare risentito e qualche volta eccessivo, e talora con espressioni piuttosto che popolane, volgari; e in quelle del Leopardi, spesso d'intonazione troppo umile e complimentosa, e in cui par di scorgere come il timore che le espressioni non bastino a dir tutto quello che l'autore sente e vuole significare. In quelle del Giusti troverai sempre quel che abbiamo sopra notato, così nelle più affettuose, come in quelle che s'accostano per la materia al genere didascalico, ed in quelle da cui trasparisce sotto il velo della forma festevole assai profonda mestizia. Leggi, per es., questa a Pietro Thouar, da cui potrai pur imparar qualche cosa e vedere come il Giusti *sentisse* la lingua parlata:

" *Mio caro Pietro,*

" Ho letto le tue *Tessitore,* (a) che in Livorno, in quello sbalordimento di tutti i sensi, avea posto in serbo per un tempo migliore. Felice, caro Pietro, chi ha saputo e potuto mantenersi un cuore così buono, come ci vuole a scrivere quel libro. Credi che tu m' hai fatto fare l'esame di coscienza e l'atto di contrizione almeno dieci volte. Mi duole di doverti dire che non avrai lettori quanti ne meriti, se per lettori s'intende dire persone che sappiano valutare un libro. Ma non ti fermare per questo; verrà un tempo che questi scritti si faranno sentire pienamente.

" T'avverto di stare attento all' intero discorso, quando raccogli una frase o un motto dalla bocca del popolo, perchè segnandolo lì nudo, si corre risico di svisarlo nell'adoperarlo. Tu, novantanove per cento, cogli nel vero segno, ma talvolta lo rasenti solamente. Per esempio, alla pagina 59 tu fai dire alla Lisabetta a proposito di Maestro Cecco: " Per presenzia, e' sarà un uomo da mettersi il capo in grembo „ e spieghi in nota questa frase come se si dicesse di persona di gran rispetto. Ora, *mettere il capo in grembo* a uno, significa fidarsene alla cieca, quasi affidandogli la cosa più essenziale che noi abbiamo; e se tu l' hai udito usare altrimenti, di' pure che è stato uno sbaglio. Il popolo volendo lodare un galantuomo dice: Quello? quello è un uomo da mettergli il capo in grembo. Alla pagina 145, parlando dell'avvintora, e dicendo che era venuto il tempo che ella potesse ciarlare a suo modo, adoperi la frase, *l'ebbe agio di dar l'andare al trogolo.* Dar l'andare al trogolo, vuol dire versare contumelie, lasciarsi uscir di bocca i vituperj che uno ha in corpo: difatti trogolo è quella pila o di pietra o di legno, nella quale si abbeverano i maiali, e che quando è piena di sozzura, per ripulirla le si dà la via. Forse v'è qualche altra cosa qua e là, ma queste due m' hanno dato nell'occhio più specialmente. Non faccio scuse della libertà che mi prendo teco, che sarebbe uno scemarla di pregio; ti prego solamente a stare bene avvertito quando tu raccogli, e a segnare tutto il discorso ov'è stato incastrato quel tal modo di dire che ti preme.

" Saluta la signora Luisa e la signora Annina, e tutti i comuni amici. Poldo sta bene. Addio.

Colle, 11 novembre 1844 „

Così quest'altra a Gino Capponi, che tratta materia letteraria d'un altro genere:

" *Gino mio,*

" Se andiamo avanti altri dieci anni di questo passo a scrivere e a riscrivere di Dante, per sapere quanti peli ebbe nella barba, Dante finirà per istuccare come un piatto il più scelto dato in tavola un mese di seguito. E il peggio è che taluni, disperati di potere approdare alla posterità per forza di remi e di vele, si affunano ai legni maggiori, per giungere di rimorchio. Dante e l'Italia sono una specie di garofano o di noce moscata per dar sapore alle vivande più sciapite, e spesso il grosso della pietanza passa in grazia della droga. Io che son figliolo del mio tempo e che ho tempestato su Dante la parte mia, accorto della celia, quando volli una volta celebrare il nostro Poeta, feci un lavoro di ritagli presi qua e là dal Poema, (b) e ora desiderando che se ne conosca il poco che abbiamo di certo della vita di lui, non fo altro che ripubblicare la vita che ne scrisse Leonardo Aretino con qualche noterella d'aiuto come il pane al companatico. Questa vita è piena nella sua brevità, come quella che fu scritta da un uomo educato all' istoria, ed è sicura quanto ai fatti, perchè Leonardo era al caso di saperli per il tempo nel quale visse e per il posto che occupò di segretario della Repubblica fiorentina. Nè egli, se non fosse stato certo del fatto suo, avrebbe osato in Firenze di riprendere il Boccaccio, primo espositore di Dante ai Fiorentini e scrittore gravissimo, se non che portato un po' via dal vezzo di novellare e dall' amplificasioni rettoriche. Sentiva l'Aretino che a subietto così alto di per sè, trattato il sodo dell'argomento, non importavano molte parole; e dall'altro lato, non era quella l'epoca, nella quale le cose grandi s'affogassero nelle minuzie. Toccava a noi scrivere le gesta degli uomini illustri coll'orario in mano, a noi che abbiamo bisogno di leggere,

(a) Piccolo romanzetto intimo, che dipinge vita e sentimenti di popolani fiorentini. È il primo fra i *Racconti popolari* del Thouar, e veramente degnissimo delle lodi che gli dà il Giusti.

(b) Allude all'*ardito innesto* fatto da lui quando si scoprì il ritratto di Dante attribuito a Giotto; e che gli riuscì, come tutti i *centoni* (accozzamenti di parti di qualche opera in un componimento nuovo), non troppo felicemente.

rilievo ad un pubblico ufficiale,[1] e quest'altra scritta per congratularsi degli onori conseguiti da un tenerissimo amico!

---

di scrivere e di pensare a pezzi e a bocconi, tagliate alla brava o buttate giù, acciò le cose tutte d'un fiato non ci aggravino lo stomaco. Oltre a ciò, l'esserci a poco a poco così tutti aggomitolati in noi stessi ci fa tener conto di tutte le piccinerie che ci frastagliano la vita, e non crediamo di saper tutto d'un uomo (e sia anco Napoleone) se non possiamo dire quante paia di ciabatte consumò su questa misera terra „.

Vedi infine questa, all'avv. Allegretti, che è delle ultime ch'egli scrivesse, quantunque non sia di quelle, dove la mestizia si congiunge più coi modi festevoli; ma ti mostrerà i sentimenti dell'autore intorno a più e più cose:

“ *Caro Cesco,*

“ Tu sei stato due volte a domandare di me, una volta in casa Caselli, e una qui dal Capponi, e io non ho potuto vederti mai. I medici mi hanno prescritto di parlare pochissimo, ed è a mio malgrado che (*a*) ho dovuto privarmi anche del conversare cogli amici. Qualche volta ho provato a rompere il divieto, ma non me ne sono trovato bene.

“ Ti ringrazio della tua cortesia, e spero di poterti rivedere alla prima occasione, perchè da tre o quattro giorni ho cominciato a fare un passo verso il meglio.

“ Tu, che hai salute, goditi il mondo dei viventi, e poni a profitto ciò che ti rimane di forza e di gioventù: io son qui a vivere un po' di speranze, e consolo la mia convalescenza solitaria conversando coi morti. Bella occasione sarebbe questa per diventare un uomo dotto; ma la testa va di pari passo colle gambe, e fanno a gara a chi ne vuol meno. Il vero guadagno che fo a starmene qui solo e rinchiuso, è quello non di sentire bisticciarsi tra loro le code e i berretti, (*b*) e di non vedere gli Austriaci nostri riveriti protettori. Vedi che non è poco.

“ Saluta gli amici, e voglimi bene. Addio „.

[1] Vero è che le lettere scritte da persone private, e come persone private, a pubblici ufficiali e per occasione di cose pubbliche, stanno quasi di mezzo fra le pubbliche e le private, e s'accostano alla gravità oggettiva di quelle, senza lasciar apparire tutte le singolarità dello stile: come può scorgersi, oltrechè delle due già citate nel testo, da quella, che il Giusti eletto deputato del Borgo a Buggiano scrisse al Gonfaloniere di quella terra:

“ *Ill.mo signor Gonfaloniere,*

“ Sono grato oltremodo all'attestato di fiducia che ha voluto darmi il Collegio Elettorale di codesta sezione, nominandomi a rappresentare i popoli che la compongono alla Camera dei Deputati che va (*c*) ad aprirsi in Toscana.

“ Assumo l'onorevole peso coll'animo pronto e volonteroso, promettendo a chi me lo affida, che non perderò mai di vista il mio fine, cioè il bene e la grandezza della Patria comune.

“ Tengo per fermo che bisogni opporsi quasi con doppio scudo, da un lato all'arbitrio dei pochi, dall'altro a quello dei molti, che o di qua o di là minacciasse d'irrompere nell'ordinato dominio della legge; vedere che le parti ed il tutto si corrispondano con temperata armonia; non lasciar cadere la discussione in un vuoto e misero battagliar di parole, e vietare che il corpo dello Stato si sminuzzi, per così dire, nelle mille individualità di questo paese o di quello. Ecco il mio *Credo* in brevissimi articoli, e spero che non dispiacerà a coloro che m'onorano della loro benevolenza.

“ Mi creda con vera ed affettuosa stima ecc. „

Tuttavia si sente il Giusti anche qui, ben lontano dallo scrivere togato e quasi oratorio del letterato piacentino, non che dall'austera e semplice rapidità del patriotta calabrese.

Si potranno pur utilmente confrontare, per questo rispetto, le due lettere seguenti scritte dal medesimo e alla medesima persona; ma la prima quasi d'ufficio, e mandata dal Guerrazzi al Capponi come a pubblico ufficiale, l'altra, quantunque ragioni delle stesse cose pubbliche, mandatagli privatamente e come ad amico. Ci si sente la stessa mano, ma l'intonazione è molto diversa.

Francesco Domenico Guerrazzi a S. E. il Ministro Segretario di Stato Presidente Interino del Consiglio dei Ministri, Firenze.

Li 9 settembre 1848.

Eccellenza. Le trasmetto copia di Lettera inviata al Ministero dell'Interno. La nostra posizione non può sostenersi. Nella opera del riavvicinamento voi, signori, ci ritirate la mano, e sempre più vi allontanate da noi. O mandate autorità vostre, o date autorità a noi, o diversamente tutti noi siamo risoluti dimetterci, e la colpa ricada su cui l'ha commessa.

Ho l'onore di confermarmi con la massima considerazione, di vostra Eccellenza, ec.

Livorno, 2 ottobre 1848.

Amico. Tu mi rispondesti acerbo, e mi desti del voi. Questo accennava fiducia diminuita o cessata. Divorai anche questo dolore, e mi tacqui. In mezzo a oltraggi, disgusti e pericoli d'ogni maniera, continuai l'ardua opera, e conservai la quiete in Livorno, ci ricondussi la confidenza, e posso anche dire, mantenni un popolo fedele alla Costituzione e al Principe costituzionale. Io sono mezzo di quello che venni qua, tanto mi hanno prostrato 25 giorni di travagliosa fatica. Adesso sta a te. Conserva la tua bella fama, e non disdegnare un mio consiglio. Circondati di uomini generosi. Monta-

(*a*) Anche questo non è costrutto italiano; quell'*è* e quel *che* son superflui, nè li usa il popolo.
(*b*) I retrogradi e i progressisti, o meglio, più particolarmente, i repubblicani.
(*c*) Bruttissimo francesismo, che fa specie vedere usato dal Giusti.

Bologna, 31 Marzo 1813.

Canova mio caro caro caro caro, senza fine carissimo e caro. Lasciati abbracciare e baciare dal tuo povero Giordani, che è mezzo matto d'allegrezza. M'ha rallegrato il tuo felice ritorno.[1] Poichè debbo pure starti lontano, mi è conforto il saperti in casa tua, dove mi pari meno lontano a me, e certo più sicuro e più quieto. M'ha rallegrato l'onore che han fatto a se stessi quei Principi, mostrando che la nebbia regale non li impedisce di conoscere chi è il mio Canova. Tu non hai bisogno d'altro che di te stesso: e tutte queste cose a te son *bozare:*[2] ma l'animo mio si rifà tutto, quando vedo alcuna cosa in questo mondaccio succedere secondo il dovere. M'ha rallegrato la lettera di Quatremère.[3] Oh bravo anche lui. Sappi (io a te conto ogni mio peccato) ch'io avevo una (forse matta) antipatìa contro quell'uomo, parendomi un'anima secca, fredda e dura. Ora vedo che gli batte il cuore, che sente il bello, che si riscalda; io l'ho preso ad amare. Oh quella lettera dee aver fatto piacere anche a te. Io poi non ho quella tua sacrosanta modestia; mi sono liberamente lasciato inzuppare da un piacere intimo e traboccante d'ogni onore e d'ogni lode, che vien dato al mio Canova. Ma credi tu che io mi lodi egualmente di te? Oh Canova mio, non hai un'oncia di pietà del tuo povero Giordani! Se non era il mio Abate,[4] ch'io adorerò sempre, non avrei avuta una briciola di queste consolazioni. Se io fossi una donna e bruna, allora sì ch'io avrei di tua mano e ben lunghe le tue nove: ma io che son pure brunissimo, per non essere donna, non ho niente di questo. Basta, in grazia dell'Abate ti perdono. Ma sappi bene che essendo tu riverito, amato, adorato per lo meno da più d'una metà dell'universo, non è però in tutto il mondo chi più di me goda della tua grandezza e della tua fama. Se tu mi vedessi ora, mi crederesti un qualche spiritato. Io salto da terra per la gioia. Per amore di Dio, perdonami se io ti ho fatto quel poco di rimprovero. Ma io in verità non perdonerei a te, se tu credessi che un'altra anima qualunque mi vinca di amarti. L'Abate ti avrà detta la cosa delle Indie. Finisco, per non seccarti. Ferventissimamente ti supplico a custodir la salute. M'inginocchio a baciarti la mano; e poi con quella confidenza, che la tua somma bontà mi concede, ti abbraccio e ti bacio. Oh Canova mio caro caro, con che cuore ti abbraccia il tuo Giordani, non si può dire. Addio.

Abate mio, Immaginati tu, se puoi, che regalo m'hai fatto colla tua de' 27. Se m'avessi empito d'oro, coperto di diamanti, se m'avessi

---

nelli e Mazzoni sono tra questi. A me porgi aiuto per riordinare stabilmente la mia patria. Le nostre differenze, se vuoi, finiranno come le liti degli innamorati, che servono a far sì che si vogliano più bene di prima. Addio.

[1] A Roma, da Napoli, dov'era andato a ritrarre il re Giovacchino Murat, per una statua equestre di bronzo, della quale era già in forma il cavallo.

[2] Inezie, corbellerie; voce dialettale.

[3] Antonio Crisostomo Quatremère de Quincy, di Parigi (n. nel 1755, m. nel 1849), insigne scrittore di cose d'arte e specialmente d'architettura, che scrisse poi (1825) anche uno studio sulle opere del Canova morto da tre anni.

[4] Giovan Battista, fratello del celebre scultore.

fatto Imperatore, non sarei sì allegro, non ti sarei tanto obbligato. Non ti scrivo di più, per non fastidirti, avendoti lungamente scritto l'altro ieri. Voglimi bene, se puoi, quanto io a te. Mantieni sano quel tuo divinissimo fratello, e pregalo a volermi un po' del suo bene. Io non capisco perchè ci vogliano milioni d'uomini e guerre eterne per esser felice. Io ho pur tanta felicità, amando due uomini e sperando esser in grazia loro. Addio, caro amico, e primo de' miei benefattori.[1]

Similmente e la qualità della materia trattata e la varia disposizione dell'animo di chi scrive potranno dare intonazione e forma diversa alle lettere; ma di questo pure non c'è da stabilir leggi, se non quest'una, che scriva ciascuno quel che sente e con quei modi, che gli vengono più spontanei. In sostanza, si ritorna sempre allo stesso punto fondamentale: si scriva come si parlerebbe: s'impari, pertanto, a parlar bene, e sarà il miglior modo, per giungere a scriver bene le lettere.

[1] Valga a spiegare la fervidezza eccessiva di certe espressioni l'amor grande e la venerazione, che professava pel grande scultore il Giordani, che diceva primi degli amici suoi il conte Leopoldo Cicognara e i due fratelli Canova: a questi tre sono in fatti dirette il maggior numero delle lettere del suo *epistolario*. Ma veramente da certe esagerazioni di tenerezza, in cui cade a quando a quando anche il Leopardi, sarà sempre meglio guardarsi.

APPENDICE.

Dei Periodici

Parliamo di quest'argomento in un'appendice, perchè i *periodici* non sono veramente un genere di componimento letterario diverso dagli altri fin qui esaminati, ma piuttosto un modo particolare, col quale parecchi di quei componimenti possono esser recati a conoscenza di tutti. Si chiamano in fatti così certe pubblicazioni, che si fanno di tempo in tempo e ad intervalli determinati, come a dire ogni giorno, ogni due, ogni settimana, ogni mese, ogni bimestre, o anche più di rado, e possono contenere scritture di vario genere, dalle notizie dei fatti, che giorno per giorno succedono, alle composizioni poetiche, agli studi d'ogni specie, alle dichiarazioni, agli avvisi, alle lettere pubbliche o private. Vero è che prevalgono nei periodici gli scritti di genere didascalico; ma non così, che possano sotto questa categoria tutti quanti ridursi.

L'uso di queste pubblicazioni periodiche conta ormai più di tre secoli, giacchè non è il caso di andare a cercar qualche cosa di lontanamente simile in tempi più remoti.[1] Furono dapprima destinati soltanto a dare, con quella sollecitudine che allora si poteva, le notizie dei fatti più importanti, che via via avvenivano, ond'ebbero il

---

[1] Jules Janin *(Jornaux et journalistes,* I, II. Nelle *Variétés littéraires)* riscontra l'indole dei giornali negli *atti dei Pontefici,* o negli *atti del Senato* pubblicati a Roma, e fin nelle lettere di Celio a Cicerone, non che nei diari e nelle cronache del Medio Evo; ma la natura puramente ufficiale degli *acta senatus* e quella puramente privata di questi altri scritti, e soprattutto il non venir pubblicati periodicamente, ne fanno qualche cosa di ben diverso dai moderni periodici. Similmente Scipione Maffei nell'*Introduzione* al *Giornale de' letterati d'Italia* (I, Venezia, 1710, § I, p. 14-15; non firmata, ma scritta da lui, giacchè si trova come tale nell'ediz. delle sue *Rime e prose,* Venezia, 1719) considera come esemplare dei moderni periodici letterari la *Bibliotheca* di Fozio (sec. IX), che può considerarsi tuttavia come una serie di recensioni, ma non come pubblicazione periodica.

nome di *avvisi*, come dalla loro piccolezza quello di *foglietti*, e per altra causa non certa[1] quello di *gazzette*, che fu nome anche di una piccola moneta veneziana. E a Venezia sembra che uscissero, manoscritte, per opera di certuni che si chiamarono *gazzettanti* o *menanti*, le prime pubblicazioni di questo genere, intorno alla metà del secolo XVI. Di lì poi se ne dovè l'uso diffonder ben presto, giacchè pochi anni dopo (1571 e 1572) i papi S. Pio V e Gregorio XIII condannavano gli *avvisi* che si stampavano a Roma per i pettegolezzi a cui s'abbandonavano.[2] Ma se il primo tentativo di pubblicazione periodica si fece in Italia, ben altrimenti progredì la cosa altrove, e massime in Inghilterra ed in Francia, aiutata dalla larghezza della vita pubblica inglese, specialmente durante la rivoluzione (1648-1660), e dal gran fiorire della letteratura e della cultura francese nella seconda metà del secolo XVII; la quale, accanto ai periodici intesi a dar notizia dei fatti più notevoli che accadevano via via, come il *Mercurio francese* o la *Gazzetta di Francia*, fece nascere nel 1665 anche il *Journal des savants*, che si proponeva di " annunziare i libri nuovi, farne l'analisi, riferir le scoperte di fisica e chimica, le cose delle arti, dei tribunali etc. ".[3] Nascevano frattanto in Inghilterra le *philosophical transactions*, e poco appresso, nel 1668, anche Roma aveva, per opera dell'abate Francesco Nazari, il suo *Giornale dei letterati* esemplato appunto sul *Journal des savants*,[4] e padre di molti altri simili, e di titolo poco diverso, che pullularono in molte città italiane. E poichè dalla critica alla polemica il passo era facile, non andò molto, che in Francia ed altrove i periodici divennero il campo preferito delle guerre letterarie; e specialmente le critiche o le polemiche sostenute in considerevoli pubblicazioni periodiche resero celebri, per es., in Francia il nome di Elia Fréron e in Italia quello di Giuseppe Baretti.[5] Nel principio del secolo XVIII, Riccardo Steele nel suo *Ciarliero* (1709) e il celebre Giuseppe Ad-

---

[1] Bongi, *Le prime gazzette in Italia*. Loc. cit., p. 314. So bene quanto è pericoloso e fallace avventurare etimologie congetturali; pure, se si avessero esempi che nel secolo XVI si dicesse, come ora, metaforicamente *una gazza* ad una persona garrula e ciarliera, non sarebbe forse assurdo supporre che per modo simile si chiamassero così quei foglietti che andavano ciangottando e spargendo fattarelli e pettegolezzi. I più (v. p. es. Maffei, loc. cit., p. 16) credettero dato quel nome ai foglietti dal prezzo di ciascuno, che sarebbe stato una *gazzetta*, cioè una crazia veneziana; il Bongi dubita molto di questa origine, nè sembra che ne fosse sicuro nemmeno Egidio Menagio, illustre filologo francese del secolo XVII, che la propose pel primo e che pur era molto corrivo in materia d'etimologie. Ma il ravvicinamento, che il B. propone, col tedesco *Zeitung* mi sembra anche meno probabile.

[2] Maffei, loc. cit., p. 17. Bongi, loc. cit., pag. 317, sgg.

[3] J. Janin, *Op. cit.*, IV; p. 83; Maffei, loc. cit., p. 18.

[4] Maffei, *Op. cit.*, § III, IV, p. 30, 35.

[5] Ma fra paese e paese ci correva: la *Frusta letteraria* visse poco più d'un anno (dal 1° d'ottobre 1763 al 15 di luglio 1765); il Fréron durò per ventiduo anni (dal 1754 al 1776) a combattere vigorosamente nell'*Année littéraire* i più celebrati scrittori del tempo suo.

dison nel suo *Spettatore* (1711) dettero nuova vita a questo modo di pubblicazione, ponendolo per una via nuova. Quei loro periodici furono come ritratti della vita del tempo loro: osservazioni acute ed argute, pitture vivissime di costumi e talora anche di persone, mescolate a considerazioni morali, politiche, letterarie, filosofiche: una specie di satira in bozzetto, che intendeva insieme a ricreare e a giovare. Sulla stessa via si pose presso di noi, cinquant'anni dopo, Gaspare Gozzi, che pubblicò in Venezia la *Gazzetta Veneta* e l'*Osservatore*, in cui cercò di dar materia ad utile e amena lettura con brevi scritti morali o letterari, ritratti di caratteri, novelle, racconti, dialoghi di vario genere scritti in forma arguta e vivace. Ma la massima importanza acquistarono i periodici in Inghilterra ed in Francia nel tempo che precedè la grande rivoluzione e nel successivo: perchè di quelli massimamente si servirono i capiparte e le associazioni politiche francesi a diffondere le loro idee nel popolo, ad eccitarlo ed infiammarlo o in un senso o in un altro. In Inghilterra poi la parte, che si prendeva comunemente alla vita politica, favoriva notevolmente questo genere di pubblicazioni, in cui si era cominciato a dar conto giorno per giorno delle discussioni del parlamento. E d'allora in poi, perchè le più di tali pubblicazioni furono quotidiane, i periodici si conobbero specialmente col nome di *giornali*, e s'andò ognor più accrescendo il numero di quelli, che si occupavano specialmente di cose civili, o sociali, o politiche, i quali sono ora quasichè innumerevoli in ogni parte del mondo e si chiamano appunto nel loro complesso *giornali politici*. Accanto ai quali vivono pur assai numerosi, benchè senza paragone col numero di quelli, i *giornali letterari* o *scientifici:* nome generico, che si dà a qualunque periodico contenga scritture dottrinali, o d'amena lettura di qualsivoglia specie, dimodochè o non contenga affatto, o soltanto in piccola parte, notizie o riflessioni sulle cose politiche del giorno. Siffatti periodici generalmente non sono quotidiani, nè si pubblicano in foglietti, ma piuttosto a intervalli assai lunghi ed in volumi più o meno grandi, secondo che la materia contenuta richiede. Per lo più si occupano ciascuno di un determinato argomento, come a dire o di letteratura, o di filosofia, o di matematica, o di medicina, e via dicendo; e le scritture, che allora contengono, ricadono ciascuna di per sè sotto le leggi dei componimenti didascalici; ma non pochi hanno maggior varietà d'argomento, e, come parecchi di quelli del secolo scorso, piuttosto che di giovare ai progressi di qualche studio o di qualche scienza, si propongono di procurare utile diletto ai lettori, i quali, pur divertendosi, arricchiscano la mente di svariate cognizioni; e in questi naturalmente ciascuna scrittura dovrà seguire le leggi del genere, a cui appartiene, e dalle

quali non la esime certamente il trovarsi con altre di genere diverso riunita in uno stesso volume.

Sicchè proprie dei periodici son piuttosto leggi, per così dire, morali, che letterarie. Specialmente i fogli quotidiani ed in particolare i politici, che più vanno per le mani del popolo, e di molti sono ormai l'unica lettura, dovrebbero essere ispirati dal desiderio della sana educazione ed istruzione dei loro lettori; non fomentarne, o solleticarne, o aizzarne le passioni o i sentimenti men buoni: non ingannarli con notizie bugiarde, nè con discorsi sofistici o ragionamenti artifiziosi; non pascerli di chiacchiere vane, o, peggio, d'insinuazioni maligne, o di pettegolezzi, o di calunnie di questa o di quella persona; non iscuotere i fondamenti del viver civile, combattendo o sbeffando i principî della religione e della morale; ma essere anzi fatti in modo, da rendere i lettori migliori cittadini della patria loro, e anche migliori uomini in tutto. E sarebbe pure ottima cosa che fossero scritti con linguaggio famigliare e vivace, ma puro e schietto e conforme il più possibile a quello dei ben parlanti; la qual cosa pur troppo, salvo rare eccezioni, non si riscontra più nè nei giornali migliori, nè nei peggiori, i quali hanno tutti contribuito, per esser letti così universalmente, a imbastardire e imbarbarire la lingua e il periodare di molti e molti. Nè, strano a dirsi, vanno sempre immuni da questo vizio gli stessi giornali letterari.

CONCLUSIONE.

Giunti alla fine di questa trattazione, se gettiamo uno sguardo alla via percorsa, ci accorgeremo facilmente come la letteratura sia una produzione naturale, spontanea e quasi necessaria della mente umana. L'uomo naturalmente socievole ha bisogno di comunicare cogli altri uomini i propri pensieri; il progresso poi della vita civile e le varie necessità dei tempi conducono quest'espressione dei pensieri a prender varie forme, dal racconto maraviglioso e solenne dei miti alla vivace manifestazione dei più forti e teneri e riposti sentimenti dell'animo, e alla viva riproduzione scenica così dei fatti più singolari e grandiosi, come di quelli della vita più comune; dalla narrazione or semplice e ingenua, or grave, nobile, severa dei fatti umani d'ogni tempo, dalla descrizione delle varie regioni della terra e dei popoli che le abitano, all'insegnamento d'ogni dottrina e d'ogni scienza, alla difesa dei propri e degli altrui diritti, alla diffusione e confermazione delle proprie opinioni, alla rappresentazione delle più nuove fantasie.

A mano a mano che cresce la cultura delle menti, questo bisogno si fa sentire sempre più vivo, e si allarga colla cerchia delle cognizioni anche quella dei pensieri da esprimere. Gli uomini trovano allora in questo la più eletta ricreazione dello spirito, e l'arte cerca di render quell'espressione sempre più viva, di emulare colla cura dell'eleganza la bellezza delle opere prodotte con più fresca vigoria nei tempi più antichi. La letteratura nasce quindi come da un piccolo germe una pianta, che cresce in un tronco vigoroso,

dal quale si staccano via via grossi rami e ramoscelli minori, che si ricoprono di foglie leggiadre, di splendidi fiori, di frutti saporosi, non meno dilettevoli ai sensi, che utili a chi se ne ciba.

Non deve però l'arte perder mai di vista le ragioni prime che fecero nascer la letteratura, nè le necessità che la fecero progredire e presentarsi sotto aspetti così svariati; perchè in quelle appunto stanno le sue leggi fondamentali. Deve essa aver sempre per fine ultimo di giovare al perfezionamento dell'umana civiltà, secondochè anche anticamente riconobbero grandi scrittori; usando per altro a questo fine tutti i modi più opportuni, dal più severo ammaestramento al più gentile diletto. Ogni arte, che quel fine non si proponga, o che v'adoperi mezzi sconvenienti e disadatti, non è arte vera, ma corruzione dell'arte, quale si è sempre manifestata in tempi di decadenza intellettuale, religiosa, o morale. Quali siano i modi e i mezzi convenienti potremo vedere, se considereremo appunto quali necessità abbiano fatto sorgere ogni genere letterario; a qual bisogno questo dovesse in principio e debba ora soddisfare; come vi sia stato naturalmente adoperato dapprima; perchè le leggi dell'arte non sono altro, che una copia, per dir così, dello svolgimento naturale delle opere dell'ingegno. E questi mezzi sapremo senza dubbio convenientemente adoperare, se i pensieri da esprimere saranno lucidi e vivi nell'animo nostro, se insieme colla chiara e sicura coscienza del fine, che ci proponiamo, non ci farà difetto la cognizione dei fatti e delle dottrine da esporre, la verità, la vivezza e la forza dei sentimenti e degli affetti da manifestare; se sapremo farci un chiaro concetto del nesso e dell'ordine, che questi pensieri collega e armonizza e può far dagli altri meglio intendere, e apprezzare, e sentire; se infine sapremo vedere o trovare le immagini più vive, che possano ritrarre il nostro pensiero, e renderci così padroni della lingua, in cui scriveremo, da servirci di tale strumento con mano maestra, senza sforzo nè incertezza, e rivestire così i nostri concetti della forma più opportuna e maggiormente efficace.

FINE.